



**ALBERTO MANUEL
DE ALMEIDA
RODRIGUES**

**CONCERTO PARA TRIO DE JAZZ E ORQUESTRA
SINFÓNICA:**
UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE O JAZZ E A MÚSICA
ERUDITA COM BASE NO CONCEITO DE “THIRD STREAM”



**ALBERTO MANUEL
DE ALMEIDA
RODRIGUES**

**CONCERTO PARA TRIO DE JAZZ E ORQUESTRA
SINFÓNICA:**
UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE O JAZZ E A MÚSICA
ERUDITA COM BASE NO CONCEITO DE “THIRD STREAM”

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Ao meu pai,
Alberto Rodrigues da Costa

o júri

presidente

Prof. Doutor António José Vassalo Neves Lourenço
professor auxiliar na Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutor Paulo Perfeito
professor no ESMAE – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

orientador

Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar ao professor doutor Evgueni Zoudilkine pela total disponibilidade em orientar este trabalho. Sinto-me contemplado por ter tido a oportunidade de ter sido seu orientando. Conhecimento, inspiração, motivação, confiança, amizade e companheirismo foram os ingredientes que recebi, e se manifestaram cruciais no percurso que fiz até chegar aqui;

Ao professor doutor Luís Figueiredo que acompanhou este trabalho. As suas críticas e sugestões foram preponderantes na conceção deste projeto artístico;

Ao professor Luís Postiga pela possibilidade de assistir às suas valiosas aulas de orquestração, e pela total disponibilidade em esclarecer dúvidas;

Aos instrumentistas que fizeram revisão da obra: Célia Silva, Marisa Ponce de León, Luís Matos, Joana Soares, Inês Arede Luís Filipe Marques Moutinho, Fábio Martins, Samuel de Freitas Barros Neto, André Carvalho, Helvio Mendes, Catarina Ferreira, Francisco Lourenço, Sílvia Conti, Francisco Osório;

Ao Marcos Cavaleiro pela amizade e total disponibilidade na partilha de informação técnica sobre ritmo e notação; Ao Pedro Marques pela valiosa dica;

À Dona Conceição Parracho, Sr João Parracho e Luís Pedro Parracho por toda ajuda e disponibilidade. Aos meus sobrinhos Tomás e Margarida pela alegria;

À Joana Beja e Beatriz Pais pela total colaboração e entrega na edição e formatação deste documento; À Bella Nolasco pela valiosa ajuda nas referências bibliográficas;

Ao professor André Granjo pelos materiais que disponibilizou.

Ao NEMu pela amizade e toda a compreensão nesta fase final da elaboração deste projeto artístico.

À Raquel Ferreira pela amizade e total disponibilidade. À Valentina, Marisa, Samuel, Fausto e Andrés Molano pela forte amizade e companheirismo. À Mina pela amizade e importante apoio. À Gi pelo carinho;

Aos amigos Leonardo Gastão, Leonardo Oliveira e Lucas pela amizade e companheirismo;

À Ângela Dias por toda ajuda e total compreensão;

Aos amigos Joaquim Rodrigues e César Oliveira pelas dicas e amizade; Ao Bruno Almeida pela amizade; Ao João Guimarães pela amizade e pelas dicas;

Ao Mestre Fernando Teixeira pela sempre boa energia;

Ao amigo Domenico Ricci pela sempre presença;

A todos os colegas e professores do Departamento de Comunicação e Arte pelo companheirismo, amizade e partilha de conhecimento;

Ao Sr. Vítor, Sr. João e Dona Conceição pelo profissionalismo e partilha de tantos momentos; Ao Sr. Veiga pela sua pronta colaboração;

À Universidade de Aveiro que proporciona condições excelentes de trabalho.

Aos meus pais, e às minhas lindas irmãs, Teresa e Helena, pela sempre presença, amor incondicional e força motriz constante.

... a todos o meu muito obrigado!

palavras-chave

composição, música erudita, jazz, concerto para trio de jazz e orquestra, análise, improvisação, Third Stream

resumo

Este projeto artístico procura estudar o espaço relacional entre a música erudita e jazz. A exploração das relações entre estes dois domínios não é hoje pioneira, muito pelo contrário. Este tipo de abordagem já existe desde a primeira metade do século XX. Estes dois domínios musicais, além de terem a sua própria identidade, protagonizam uma relação dialógica. Será que é válido olhar para estes dois domínios fazendo uso de uma só matriz? Para responder a esta questão, propus a criação de uma obra orquestral que assenta no diálogo entre estes dois domínios musicais: “Concerto para trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) e orquestra sinfónica”. Através deste trabalho composicional, pretendo: (1) refletir sobre o problema da classificação dos domínios da música; (2) refletir sobre o potencial artístico que pode advir de um relacionamento entre os domínios do jazz e da música erudita; (3) estudar a esfera relacional entre os dois domínios musicais, incluindo os diferentes modos de interação entre ambos e promover um maior conhecimento das suas potencialidades simbióticas; (4) explorar diversos recursos técnicos composicionais associados a este conjunto instrumental, nomeadamente ao nível da instrumentação e das texturas; (5) construir uma identidade sonora e artística associada a esta obra.

Ao escrever esta obra, não pretendo quebrar barreiras estilísticas, mas sim propor a possível inexistência delas.

keywords

composition, classical music, jazz, concert for, jazz trio and orchestra, analyze, improvisation, Third Stream

abstract

This artistic Project intends to study the relationship field between classical music and jazz. The exploration of the relationships between these two domains is not original or cutting-edge, since this kind of approach exists from the first half of the 20th century. Both of those domains, besides having its own identity, have been carrying a dialogic relationship. Is it valid to look at both of these artistic fields using only one matrix? To answer this question, I have proposed the creation of an orchestral piece that is based on the dialogue between these two musical domains: "Concerto para trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) e orquestra sinfônica" [Concert for jazz trio (piano, doublebass and drums) and symphonic orchestra]. Through this compositional work I intend to: (1) reflect over the difficulty of classifying music domains; (2) reflect on the artistic potential that may come from the relationship between jazz and classical music domains; (3) study the relational sphere among both musical domains, including different kinds of interactions between them and promote a bigger knowledge about their symbiotic potentialities; (4) explore different technical compositional resources associated to this group of musical instruments, both on instrumentation and textural levels; (5) to develop an artistic and sonorous identity associated to this piece.

By writing this piece, I don't intend to break stylistic barriers but to propose their possible non-existence.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO GERAL	1
PARTE I.....	5
ESTADO DE ARTE	7
INTRODUÇÃO	7
RELAÇÃO ENTRE MÚSICA ERUDITA E JAZZ NOS SÉCULOS XX E XXI	7
ENQUADRAMENTO TEÓRICO	19
INTRODUÇÃO	19
THIRD STREAM.....	20
RECOLHA DOCUMENTAL DE OBRAS COM O ENQUADRAMENTO ESTILÍSTICO PROPOSTO NESTE PROJETO ARTÍSTICO	24
PROBLEMÁTICA.....	24
JUSTIFICAÇÃO E MOTIVAÇÃO.....	25
OBJETIVOS	26
OBJETIVO GERAL	26
OBJECTIVOS ESPECÍFICOS	26
METODOLOGIAS	27
PARTE II ANÁLISE DA OBRA - CONCERTO PARA TRIO DE JAZZ E ORQUESTRA .	31
INTRODUÇÃO.....	33
MACRO-ANÁLISE DA OBRA	35
MICRO-ANÁLISE DA OBRA.....	37
1. PARTE A – cc.1 – 55	37
2. PARTE B – cc.56 – 91	46
3. PARTE C – cc. 92 - 143	48
4. PARTE D – cc. 143 – 197	51
5. PARTE E – cc. 197 – 255	52
6. PARTE F – cc. 256 – 368.....	60
7. PARTE G – cc. 369 – 401	65
8. PARTE H – coda - cc. 402 – 466	67

ANÁLISE DE MATERIAIS – REEXPOSIÇÃO MOTÍVICA	79
1. INTRODUÇÃO	79
2. REEXPOSIÇÃO DE MATERIAIS/MOTIVOS - ANÁLISE	79
MÚSICA ERUDITA E JAZZ: RELACIONAMENTO ENTRE OS DOIS DOMÍNIOS AO LONGO DA OBRA.....	93
1. INTRODUÇÃO	93
2. ANÁLISE DO RELACIONAMENTO ENTRE OS DOIS DOMÍNIOS AO LONGO DA OBRA.....	94
3. CONCLUSÃO.....	111
CONCLUSÃO GERAL	113
BIBLIOGRAFIA.....	117
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	118
WEBGRAFIA	119

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Categorias dos conteúdos explorados na dissertação	33
Fig. 2 - Parte A - Organização Estrutural.....	37
Fig. 3 - Motivos promotores do desenvolvimento musical (1-1.6).....	38
Fig. 4 - Motivos promotores do desenvolvimento musical (1.7-1.12).....	39
Fig. 5 - Tabela de Intervalos presentes nos motivos da secção A1	40
Fig. 6 - Motivo rítmico 1.....	41
Fig. 7 - Motivos rítmicos (2-5)	41
Fig. 8 - Blocos sonoros - Análise (cc. 38-42).....	44
Fig. 9 - Parte B - Organização Estrutural.....	46
Fig. 10 - Instrumentação parte B (Proporcionalidade Instrumentação - densidade sonora)	48
Fig. 11 - Parte C - Organização Estrutural.....	48
Fig. 12 - Parte D - Organização Estrutural.....	51
Fig. 13 - Parte E - Organização Estrutural.....	52
Fig. 14 - Planos sonoros A, B e C (cc. 198-201)	53
Fig. 15 - Plano C - Redução Melódica (cc. 199-201).....	54
Fig. 16 - Plano C - Progressão Harmónica (c. 202).....	54
Fig. 17 - Plano C - Constituição Intervalar (c. 202).....	54
Fig. 18 - Mutação rítmica - c.202 e 203	55
Fig. 19 - Mutação rítmica - c.204 e c.206	55
Fig. 20 - Cruzamento de Materiais; movimento rítmico (c. 199-202)	56
Fig. 21 - Células rítmicas do solo de clarinete.....	57
Fig. 22 - Parte F - Organização Estrutural.....	60
Fig. 23 - Parte G - Organização Estrutural	65
Fig. 24 - Parte G: Sequência Tímbrica	66
Fig. 25 - Parte H - Organização Estrutural.....	67
Fig. 26 - Organização Métrica - Clave Rítmica 1/3.....	68
Fig. 27 - Organização Métrica - Clave Rítmica 2/3.....	68
Fig. 28 - Organização Métrica - Clave Rítmica 3/3.....	68
Fig. 29 - Subsecção H1 b) - Clave Rítmica/Ritmo Complementar à Clave.....	70
Fig. 30 - Secção H2 - Organização Estrutural	73
Fig. 31 - Ritmo Complementar à Clave.....	74
Fig. 32 - Planos Rítmicos Sobrepostos - Redução Rítmica	75
Fig. 33 - Subsecção H2 d) - Ritmo Principal - Ritmo Complementar	76
Fig. 34 - Motivo (c.1, 2, 3 e 4)	79

Fig. 35 - Reexposição Motívica Cordas (c.446, 447, 448 e 449)	79
Fig. 36 - Motivo 1 (c.1 e 2)	80
Fig. 37 - Motivo 1 - Reexposição Motívica Sopros (c.446 e 447).....	80
Fig. 38 - Motivo 2 - c.4 e 5 (Oboé e Clarinete 1)	80
Fig. 39 - Motivo 2 - Reexposição Motívica - c.450 e 451	81
Fig. 40 - Motivo 3 - c.9, 10, 11 e 12	81
Fig. 41 - Reexposição Motívica - cc.452, 453 e 454.....	81
Fig. 42 - Movimentação Harmónica à colcheia - cc. 38-43 (sopros)	82
Fig. 43 - Movimentação Harmónica à Colcheia - cc. 224-228.....	83
Fig. 44 - Movimentação Harmónica à colcheia - cc.455-458 (madeiras).....	83
Fig. 45 - Movimentação Harmónica à colcheia - cc. 455-458 (cordas)	83
Fig. 46 - Diálogo contrapontístico com movimentação discursiva intercalada (cc. 46-51 - violino I e II)	84
Fig. 47 - Diálogo contrapontístico com movimentação discursiva intercalada (cc. 216-220 - violino I e II)	84
Fig. 48 - Centros de atração harmónica	84
Fig. 49 - Motivo violinos I e II - c.92	85
Fig. 50 - Violino I e II - cc. 110-113; 116-118.....	85
Fig. 51 - Flautim - c.118	86
Fig. 52 - Piano - cc.118-119.....	86
Fig. 53 - Flauta e Oboé - c.119	86
Fig. 54 - Piano - cc.446-448.....	86
Fig. 55 - Flauta e Flautim - c.448	86
Fig. 56 - Oboé e Clarinete 1 - c.449.....	87
Fig. 57 - Agregado motívico - Transição entre <i>chorus</i> (cc. 171-173 - sopros e percussão)88	
Fig. 58 - Agregado motívico - finalização do <i>chorus II</i> de improvisação (cc. 197-198 - sopros e percussão).....	89
Fig. 59 - Elementos motívicos - tercína (cc.214-215)	90
Fig. 60 - Elementos motívicos - semicolcheia/colcheia pontuada (c.214).....	90
Fig. 61 - Solo livro de contrabaixo - c.143	98
Fig. 62 - Modos gregos possíveis com a fundamental em Fá#.....	98
Fig. 63 - Escala tons inteiros de Fá#	99
Fig. 64 - Acorde relativo à escala de tons inteiros de Fá#	99
Fig. 65 - Escala diminuta tom/meio tom de Fá#	99
Fig. 66 - Escalas diminutas tom/meio tom de Fá#, Lá, Dó e Ré#	99
Fig. 67 - Escala diminuta meio tom/tom de Fá#	99
Fig. 68 - Escalas diminutas meio tom/tom de Fá#7, Lá7, Dó7 e Ré#7	100

Fig. 69 - Secção <i>Open Trio</i> - cc.144 e 145	101
Fig. 70 - Estrutura de Improvisação 24 cc.	102
Fig. 71 - Análise Harmónica da Cifra Dm7	103
Fig. 72 - Aplicação de uma possibilidade harmónica para cada cifra da estrutura harmónica de improvisação	103
Fig. 73 - Estrutura Harmónica de Improvisação; Forma ABA	104
Fig. 74 - Progressão Harmónica A.....	104
Fig. 75 - Predominância do domínio jazzístico e/ou erudito.....	111

Lista de Abreviaturas

c. - compasso

cc. – compassos

2ª – intervalo de segunda

3ª - intervalo de terceira

4ª - intervalo de quarta

5ª - intervalo de quinta

6ª - intervalo de sexta

7ª - intervalo de sétima

M - maior

m – menor

p - perfeita

dim – diminuto

aum – aumentado

asc – ascendente

des – descendente

gliss - glissando

MD - mão direita

ME – mão esquerda

INTRODUÇÃO GERAL

Este trabalho exprime uma investigação. Esta investigação pode ser considerada como um processo metódico elaborado com um propósito final: gerar novos conhecimentos, ou desenvolver conhecimentos pré-existentes. O objetivo da procura de conceber novos conhecimentos (ou desenvolver conhecimentos pré-existentes) é servir: o ser humano enquanto indivíduo, grupo de indivíduos ou a sociedade onde se insere(m). Esta pesquisa resultou numa série de atividades orientadas e planeadas para a busca de respostas que conduzam de alguma forma ao novo conhecimento.

O principal instrumento utilizado pela procura de respostas e soluções no cerne desta investigação é a criação. O desenvolvimento de uma ideia enquanto prelúdio à invenção foi a chave mestra da conceção e organização dos pensamentos criativos neste projeto artístico, no que concerne ao ato de compor.

Em paralelo à atividade composicional, a pesquisa teórica revelou-se como uma parte importante da elaboração deste trabalho, com a procura incessante de respostas às constantes interrogações, incertezas e dúvidas edificadas durante o processo de desenvolvimento deste trabalho. Tendo em conta a natureza desta pesquisa, esta é considerada pesquisa aplicada. Isto porque o objetivo principal da pesquisa realizada é a solução de problemas específicos e a sua aplicação prática.

Enquanto trabalho académico, a organização deste projeto artístico foi elaborada segundo normas científicas, com o objetivo principal de gerar conhecimento para toda a comunidade académica, contribuindo não só para o avanço das possibilidades relacionais entre a música erudita e o jazz, mas também para o meu desenvolvimento pessoal e social.

O objetivo principal deste projeto artístico é estudar o relacionamento entre estes dois domínios musicais, supostamente distintos: música erudita¹ e o jazz². Para atingir este

¹ "As denominações "música erudita", "música culta", "música séria" ou "música clássica" são geralmente empregues para delimitar uma categoria estética, histórica e social, em oposição à música popular ou à música ligeira. Estas designações tem sido no entanto, investidas de significados diversos (às vezes concorrentes ou mesmo contraditórios) e têm mudado ao longo do tempo. Não designam realidades estanques, e são frequentes os cruzamentos de repertórios e práticas. Duas dimensões permitem, no entanto, uma abordagem da música erudita enquanto categoria no séc. XX: a sua condição técnica assente na primazia da transmissão escrita, com regras formais, géneros, estilos e genealogias próprias; bem como a rede social que a estrutura e autonomiza, ou seja, as modalidades de criação, transmissão e receção, as formas de sociabilidade específicas que engloba, as relações estabelecidas com o poder e as instituições que a configuram, sejam elas de aprendizagem (conservatórios), difusão (teatros de ópera, salas de concertos) ou de legitimação (prémios, crítica musical) (...)" (Castelo-Branco, 2010, *L-P*, p. 854)

² "The term conveys different though related meanings: 1) a musical tradition rooted in performing conventions that were introduced and developed early in the 20th century by African Americans; 2) a set of attitudes and assumptions brought to music-making, chief among them the notion of performance as a fluid creative process involving improvisation; 3) a style characterized by syncopation, melodic and harmonic elements derived from the blues, cyclical formal structures and a supple rhythmic approach to phrasing known as swing. (...)" (Tucker, M., 2001, pp. 903-922)

propósito propôs-se criar uma obra orquestral que colocasse em diálogo estes dois domínios estilísticos. A instrumentação escolhida para esse diálogo entre os dois domínios foi o trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) e a orquestra sinfónica.

Através deste trabalho composicional, pretendemos: (1) refletir sobre o problema da classificação dos domínios da música; (2) refletir sobre o potencial artístico e estilístico que pode advir de um entendimento entre os domínios do jazz e da música erudita; (3) estudar a esfera relacional entre os dois domínios; (4) explorar diversos recursos técnicos composicionais associados a este conjunto instrumental, nomeadamente ao nível da instrumentação e das texturas; (5) Construir uma identidade sonora e artística associada a esta obra.

Escrever uma obra orquestral com esta instrumentação permite não só caraterizar cada um dos dois domínios musicais já referidos, apresentando as instrumentações típicas de cada um, como também representar ambos os domínios na mesma partitura, como um só universo orgânico ao nível da técnica composicional.

Para concretizar estes objetivos, procurou-se desenvolver investigação na área relacional da música erudita e do jazz nos séculos XX e XXI. Desta investigação resultou um enquadramento histórico (Parte I, Estado da Arte), onde se apontam os principais episódios relacionais entre estes dois domínios. Desta pesquisa também resultou a elaboração do Enquadramento Teórico (Parte I, Enquadramento Teórico) onde se sustentam teoricamente as propostas apresentadas neste trabalho, com base em outros autores. Aqui é apresentado o conceito de *third stream* proposto por Gunther Schuller. Este autor e compositor propõe com este conceito, *third stream*, uma abordagem composicional em que os dois domínios, música erudita e jazz, se encontram integrados de modo orgânico, tanto ao nível da técnica composicional como na instrumentação, de forma a que os elementos jazzísticos e eruditos intervenham de forma unificadora. Este conceito constitui portanto um enquadramento teórico exemplar de sustentação dos pressupostos do presente trabalho. Outro referencial teórico importante é a “*Obra Aberta*” de Umberto Eco (1989). Esta obra oferece importantes pareceres e sustentações teóricas na área do indeterminismo e obra aberta, conceitos patentes na conceção da obra criada.

Paralela a esta atividade teórica, a elaboração da obra “Concerto para Trio de Jazz e Orquestra” constituiu o cerne de toda a investigação. Foi com a criação e desenvolvimento da obra que houve possibilidade de estudar *in loco* as relações intrínsecas entre os diversos materiais presentes nos distintos grupos instrumentais. A atividade composicional representou a atividade laboratorial que nos permitiu confrontar e relatar o comportamento dos dois domínios musicais na mesma partitura. De forma a retirar todas as ilações da obra criada, analisaram-se a vários níveis os conteúdos musicais da obra. Primeiro

analisaram-se detalhadamente os tecidos musicais criados, depois o relacionamento e paralelismos entre materiais, e, por fim, estudou-se o comportamento dos elementos específicos eruditos e jazzísticos ao longo da obra: a forma como se apresentam, se cruzam e interagem.

Procurou-se desde o primeiro momento que a escolha do tema que se propôs investigar, esteja devidamente enquadrado, tanto ao nível histórico como teórico. A justificação e motivação para a elaboração deste trabalho relacionam-se de forma direta com um percurso de vida ligado aos dois domínios. Assim, a problemática associada a esta investigação surgiu de forma natural e ganhou relevo quando se manifestou como uma questão de relevante interesse académico. Na determinação dos objetivos e respetivas metodologias procurou organizar-se este projeto artístico de forma a responder de forma mais clara e completa à problemática apresentada.

Este projeto artístico está organizado então em três volumes:

- a) Projeto artístico – Documento escrito com uma parte teórica e uma parte de análise da obra;
- b) Partitura da obra “Concerto para trio de jazz e orquestra”;
- c) CD Áudio da obra “Concerto para trio de jazz e orquestra”.

O presente volume corresponde ao documento escrito do projeto artístico. Além de possuir uma introdução e conclusão gerais, está dividida em duas partes principais. A parte I contempla os resultados da pesquisa que foi feita de forma a proporcionar um enquadramento histórico e teórico consistente no que concerne à temática estudada. Também se abordam aqui itens como a problemática, justificação, motivação, objetivos e metodologias de trabalho. A parte II contempla a apresentação analítica da obra criada e o relacionamento dos conteúdos desta análise com a problemática desta investigação.

A partitura e o CD áudio da obra criada encontram-se em dois volumes paralelos a este, em papel e em CD, respetivamente, de forma a proporcionar uma abordagem em simultâneo da partitura, respetiva análise e audição. Apresentamos também um esquema macro analítico da obra. Este quadro organizativo encontra-se tanto no presente volume deste projeto artístico, como no volume da partitura da obra e também no CD áudio. Este esquema macro analítico oferece uma visualização esquemática organizativa da obra e pode também ser consultado em simultâneo com a partitura, audição do CD áudio e análise descritiva da obra.

PARTE I

ESTADO DE ARTE

INTRODUÇÃO

Ao delinear os objetivos desta investigação, houve necessidade de em primeiro lugar, contextualizar a temática investigada no espectro espaço e tempo, antes de dar início à ação propriamente dita da criação musical.

O senso comum diz-nos que é do passado que surge o presente, e é a partir do presente que se constrói o futuro. Projetar o futuro, sem saber como se chegou ao presente, acarreta riscos, não só ao nível do conteúdo, como também no próprio conceito. Consequentemente, o interesse da criação musical e respetivo resultado conceptual poderiam cair etereamente no vazio.

Deste modo, foi feita uma investigação sobre o que foi produzido neste âmbito instrumental e estilístico no passado: o relacionamento entre música erudita e jazz, com preferência pelo grupo instrumental aqui apresentado: trio de jazz e orquestra sinfónica. Tem-se plena noção de que este trabalho não está isolado, nem academicamente, nem artisticamente. Considera-se, portanto, que ele constitui uma expansão de outros já realizados, no sentido em que não só se apoia nas propostas e premissas de outros trabalhos, como também lhes dá consequência e continuidade.

Aqui fornece-se um enquadramento histórico e artístico relativamente ao tema em que toda esta investigação incide: a possível interação entre os domínios da música erudita e do jazz. Ir-se-á por isso efetuar uma síntese histórica deste enquadramento estilístico.

Como tem sido o relacionamento entre estes dois domínios? Quais os acontecimentos que nos conduziram musicalmente até aqui? Quem foram as personagens principais destes episódios? Para procurar responder a estas questões, apresentar-se-á uma análise da relação entre a música erudita e o jazz, nos séculos XX e XXI.

RELAÇÃO ENTRE MÚSICA ERUDITA E JAZZ NOS SÉCULOS XX E XXI

A exploração da relação entre música erudita e jazz não é hoje pioneira, muito pelo contrário. Este tipo de abordagem já existe desde a primeira metade do século XX.

Foi de facto, no final do século XIX que se fizeram as últimas obras eruditas que suscitaram a adesão popular. Se por um lado a música popular manteve o seu apelo às grandes massas, por outro, a maioria dos ouvintes foi evitando a música erudita à medida que esta abria mão das âncoras tradicionais de melodia, harmonia, ritmo e estrutura. Esta distanciação estética entre a música popular (onde se inclui o jazz) e a música erudita, não se verificou ao longo de todo o século XX. De facto, no século passado, a relação

entre a música erudita e o jazz, além de ser complexa, aconteceu de forma descontinuada, havendo momentos de proximidade e de afastamento. Se, por um lado, ambas assumiram o seu desenvolvimento de forma independente, por outro, ambas acabaram por sofrer influências uma da outra, assumindo por conseguinte uma qualidade dialógica.

“O perfil de dialogia desempenha no domínio musical do jazz um papel de invulgar proeminência, quando comparado com outros domínios. A tradição do jazz tem sido construída ao longo da história a partir do diálogo com outros domínios vizinhos. Este processo terá sido frequentemente bidireccional, originando transformações tanto no próprio jazz quanto nos domínios com os quais contactou. Por exemplo, sabemos que compositores da tradição erudita europeia como Claude Debussy (1862-1918), Igor Stravinsky (1882-1971), Bela Bartók (1881-1945), Maurice Ravel (1875-1937), Darius Milhaud (1892-1974), Paul Hindemith (1895-1963), Aaron Copland (1900-1990) ou Dmitri Shostakovich (1906-1975) foram profundamente influenciados pelo contacto com o domínio do jazz (...)”

(Figueiredo, 2016, p. 100)

De facto, ao acreditarem que as possibilidades da tonalidade estavam esgotadas, os compositores eruditos enfrentavam o desafio de estruturar de novo a música. Arnold Schoenberg abandonou completamente a tonalidade a favor de um novo método de doze sons organizados; Igor Stravinsky seguiu uma direção oposta e recorreu ao passado, mergulhando no Neoclassicismo de forma a renovar a inspiração; e compositores como Bela Bartok, Aaron Copland ou George Gershwin seguiram o caminho do meio, construindo música erudita sobre idiomas da música popular. Este último, o compositor norte-americano, George Gershwin, representa o exemplo mais forte da proximidade destes dois domínios na primeira metade do século XX. Gershwin teve um papel de grande relevo ao contribuir para uma mudança na opinião pública no que diz respeito à seriedade da música popular. Combinou elementos de *blues*³, *ragtime*⁴ ou *dixieland*⁵, dos anos 20, com formas composicionais e recursos instrumentais estabelecidos pela tradição erudita europeia. George Gershwin não foi o único compositor a incorporar elementos da

³ Song tradition of American Blacks, distinguished by a tone of lament, a structure in three phrases each of four bars, and the use of blue notes. The blues has an enormous influence on jazz and rock, and has occasionally been used by "classical" composers: Ravel called the slow movement of his Violin Sonata (1923-7) "Blues", and the style has been essayed too by Copland and Tippett. (Griffiths, 1986, p. 36)

⁴ Musical style distinguished by syncopated and often pentatonic melodies in square, symmetrical forms. Its heyday was the period from the late 1890s to around 1915, when it was succeeded by jazz, and its main practitioners were black American pianists in Missouri (Scott Joplin) and on the east coast (James P. Johnson). Stravinsky used elements of the style in his *Tag-Time*, *Soldier's Tale* and *Piano-Rag-Music*, all from 1918-19 and sparked off by published ragtime music that Ansermet had brought back from the USA; there are also ragtime moments in Ives's First Piano Sonata and other works. In the 1970s there was a revival of ragtime, and Bolcom and others began writing rags. (Griffiths, 1986, p. 146)

⁵ Estilo de execução jazzística instrumental de cerca de 1912, também chamado estilo Nova Orleães" ou "Clássico". Incluía elementos de ragtime e dos blues além do seu tipo específico de improvisação. As bandas Dixieland eram divididas em 2 secções, uma dedicava-se à parte rítmica e harmónica, a outra à parte melódica e à improvisação. A secção da melodia consistia num trompete ou corneto, clarinete e trombone (e mais tarde, saxofone); a secção rítmica no piano e/ou banjo, *trap drums* e sousafone, tuba ou contrabaixo dedilhado. Louis Armstrong, Kid Ory, King Oliver, Sidney Bechet, Jelly Roll Morton e Earl Hines foram grandes intérpretes de Dixieland. (Kennedy, 1994, p. 212)

música popular e jazzística na dita música séria, mas foi com certeza um dos mais bem sucedidos.

Na época, alguns críticos rotularam o Concerto em Fá de Gershwin, como um concerto de jazz. Gershwin rejeitou imediatamente o rótulo, justificando da seguinte forma: “attempted to utilize certain jazz rhythms worked out along more or less symphonic lines.” (Koven, 2011) Na verdade, o próprio Gershwin considerou o jazz do seu tempo como: “... noisy, boisterous and even vulgar...” (Gutmann, 2013)

Apesar disso, aguardava com expectativa que o jazz emergisse e se tornasse o gênero musical representativo da tradição dos Estados Unidos da América. Gershwin reconhecia o jazz como: “a powerful American folk music – not the only one but a very powerful one that is probably in the blood and feeling of the American people more than any other style of folk music...” (Gutmann, 2013) e “(...) jazz is a word which has been used for at least five or six different types of music.” (Thomsen, 2013)

Na época, este domínio musical combinava essencialmente três elementos: *blues*, *swing*⁶ e improvisação⁷. Contudo, na música de George Gershwin identificam-se elementos tanto jazzísticos como eruditos. Relativamente aos elementos eruditos, podem-se destacar a técnica de contraponto e a técnica harmónica baseada em escalas. Já relativamente ao jazz, identificam-se os ritmos tipicamente jazzísticos (padrão e modo rítmico), a utilização da forma AABA, a escala pentatónica e uso das *blue notes*.⁸

No início do século XX, a revolução tecnológica mudou a maneira de pensar sonoramente. A possibilidade de efetuar o registo sonoro proporcionou uma verdadeira revolução na

⁶ - (i) - A quality attributed to jazz performance. Though basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description. Most attempts at such refer to it as primarily a rhythmic phenomenon, resulting from the conflict between a fixed pulse and the wide variety of accent and rubato that a jazz performer plays against it. However, such a conflict alone does not necessarily produce swing. Clearly other properties are also involved, of which one is probably the forward propulsion imparted to each note by jazz player through manipulation of timbre, attack, vibrato, intonation or other means; this combines with the proper rhythmic placement of each note to produce swing in a great variety of ways. (Robinson, 2001, p. 785)

⁷ Uma execução de acordo com a inspiração do momento, ou seja, sem uma partitura escrita ou impressa, e sem a intervenção da memória. Tem sido um elemento musical importante através dos séculos, ou seja (1) do século XII ao XVII, no descante vocal quando uma parte era improvisada por um cantor sobre outra parte notada cantada por outro cantor; (2) no século XVII e XVIII nas “*divisions*” dos intérpretes de viola, ou seja, a ornamentação improvisada de uma melodia introduzindo-se notas mais pequenas, também a improvisação do executante do baixo contínuo; (3) no século XVIII, o “*encher*” dos prelúdios nas suítes para tecla de Handel e outros notavam apenas como uma série de acordes a partir dos quais o intérprete era suposto desenvolver o seu material. (4) A parte da cadenza dos concertos (por vezes escrita, mas na maior parte das vezes deixada para ser improvisada pelo executante). (5) No século XVIII e princípio do século XIX, as execuções de tecla através das quais Bach, Mozart, Beethoven, Hummel, Clementi e outros entusiasmavam a sua audiência com exibições brilhantes de virtuosismo. (6) O mesmo que (5) realizado por organistas como Bruckner e Widor, sendo esta prática ainda bastante comum entre os organistas. (7) No jazz, a improvisação por instrumentistas solistas faz parte da atracção da linguagem. (8) características aleatórias ou de indeterminação nas obras do século XX são de natureza improvisatória. (9) por vezes o termo é usado com título de uma obra notada que é destinada a expressar uma impressão de improvisação. (Kennedy, 1994, pp. 346-347)

⁸ blue note - Note of a diatonic scale commonly lowered in jazz, blues and associated traditions. The effect is usually felt at the 3rd and 7th degrees, but may be also at the 5th and elsewhere, and the lowering may be by a semitone or less. (Griffiths, 1986, p. 36)

gravação e divulgação musical. Também a evolução dos meios de comunicação trouxe uma maior proximidade entre as diferentes culturas e possibilitou a transferência de um maior número de informação, de maneira mais eficaz, rápida e acessível.

É nesta atmosfera inovadora que se iniciou a comercialização do jazz com a produção e gravação em massa de temas jazzísticos e música popular com elementos jazzísticos. A produção/gravação de temas de George Gershwin teve um impacto muito importante na valorização e divulgação deste género musical.

Esta revolução tecnológica aconteceu de forma consistente ao longo de todo o século XX. Todos os domínios musicais (e o jazz em particular) foram profundamente moldados pelas sistemáticas alterações tecnológicas no que diz respeito à fixação e disseminação do som. À semelhança com a corrente liderada na década de 1940, pelo saxofonista Charlie Parker e pelo trompetista Dizzy Gillespie – *bebop*⁹ – em que o jazz adquiriu a dimensão artística de *art music*, em detrimento da denominação de música popular até aqui proclamada, a combinação composicional dos domínios jazzístico e erudito protagonizada por George Gershwin, além de ter sido um êxito, acabou também por dar ao jazz uma dimensão artística de relevo. Gershwin teve também uma enorme popularidade na Broadway e no contexto da produção de canções populares em série, ao lado de outros autores como Irving Berlin, Cole Porter, Rodgers & Hart, Rodgers & Hammerstein, todos eles de ascendência judaica.

O sucesso das suas obras prova irrefutavelmente a importância, afirmação e contributo no desenvolvimento deste tipo de música. Podemos destacar algumas de relevante sucesso: “*Blue Monday*” (1922), “*Rhapsody in Blue*” (1924), “*Concerto em Fá*” (1925), “*Porgy and Bess*” (1935), entre outras. Estes são alguns exemplos de obras onde o compositor combinou elementos do jazz e da música erudita.

Mesmo antes de George Gershwin, aquando do aparecimento do jazz em Nova Orleães, a forte presença europeia deu um forte contributo ao desenvolvimento musical do jazz:

“A presença europeia em Nova Orleães era, por conseguinte, não apenas demográfica mas também cultural e estética. E essa presença foi um ingrediente indispensável para o florescimento do domínio musical do jazz”

(Figueiredo, 2016, p. 115)

No início do século XX, além de George Gershwin, também outros compositores se aventuraram no chamado *symphonic jazz*.

⁹ Desenvolvimento do jazz nos anos 40, primeiramente ligado a pequenos grupos instrumentais, tais como uma secção rítmica de 4 ou 5 instrumentistas e um instrumentista solo. O “scat singing” (cantar apressado) era uma das suas características. O be-bop utilizava sequências de acordes muito complexas, geralmente associadas a tempos muito rápidos. Especialmente associado com o saxofonista alto Charlie Parker. Teve grande repercussão nas técnicas de execução pianística e de percussão. (Kennedy, 1994, p.70)

“Nas décadas de 1920 e 1930, enquadrados no chamado «symphonic jazz» (Harrison 1994: 1178-1178; Teachout 2000: 348-349), alguns compositores de jazz e de música erudita europeia operaram algumas tentativas de diálogo entre os dois domínios. Darius Milhaud (La Création du Monde, 1923) e Cole Porter (Within the Quota, 1923) são alguns desses exemplos.”

(Figueiredo, 2016, p.116)

Destes compositores, Gershwin destaca-se como uma referência evidente, simbolizando um autêntico marco na música do século XX.

Nas décadas seguintes, outros músicos procuraram também fazer uma aproximação entre estes dois domínios, jazz e música erudita, tal como explica Luís Figueiredo:

“Durante as décadas de 1930-1950, vários músicos de swing fizeram aproximações ao repertório erudito europeu, com resultados díspares. Entre eles encontramos Tommy Dorsey (1905- 1956), Stéphane Grappelli (1908-1997) e Django Reinhardt (1910-1953), Art Tatum (1909- 1956), e Nat “King” Cole (1919-1965), entre outros. Porventura um dos mais celebrados é o compositor e arranjador Gil Evans (1912-1988). A sua perspectiva de reconfiguração da composição e arranjo no domínio do jazz está bem audível nos seus trabalhos, inicialmente com a orquestra de Claude Thornhill e mais tarde para os icónicos discos Miles Ahead (2009/1957), Porgy & Bess (2009/1959), Sketches of Spain (2009/1960), Directions (2009/1981) e Quiet Nights (2009/1963), de Miles Davis. Em alguns destes trabalhos, Evans rearranjou obras de compositores europeus como Pyotr I. Tchaikovsky (1840-) Manuel de Falla (1876- 1946) ou Joaquín Rodrigo (1901-1999).”

(Figueiredo, 2016, p.117)

Relativamente ao conteúdo sintáxico dos materiais nominados como reflexos de influências jazzísticas, António Victorino D`Almeida explica:

“ (...) é evidente que as influências jazzísticas em diversos compositores são um facto que se baseia em realidades concretas, em novos modos, novas escalas, acentuações rítmicas diferentes de tudo aquilo que tinha constituído a música europeia até finais do século XIX.”

(D'Almeida, 2008, p. 372)

Foi neste contexto que o compositor Gunther Schuller (1925-2015) propôs uma solução conceptual e terminológica que representasse um certo diálogo entre a música erudita e o jazz, cunhando em 1961 o termo *third stream*. Este conceito é central a este documento, não só pela relação direta com a temática aqui investigada, como também pela manifestação fundamental do enquadramento teórico deste projeto artístico. Aborda-se este tema com a devida profundidade posteriormente, no Enquadramento Teórico.

Na segunda metade do século XX, a música erudita (agora denominada música contemporânea) e o jazz voltaram a encontrar-se, mas agora de uma forma mais evidente devido a um elemento comum aos dois domínios, a improvisação. Curiosamente, a improvisação, que até aqui foi um elemento de clara divisão e diferença entre estes dois domínios, tem agora um papel unificador:

“(…)[A] criação musical no contexto da música erudita voltava-se agora para a exploração de formas menos pré-determinadas, onde a improvisação voltava a ter um lugar assinalável. Por outras palavras, o paradigma de criação musical centrada unicamente na figura do compositor sofre agora uma reconfiguração, de forma a prever a contribuição do intérprete para completar o produto sonoro final.”

(Figueiredo, 2016, p.120)

De facto, na última metade do século XX e início do século XXI, os caminhos da criação musical deixaram de ser arquitetados de forma linear. O olhar para o futuro nunca proporcionou um potencial criativo tão diversificado. Tal como refere Figueiredo (2016), o facto de agora o intérprete também contribuir diretamente na criação da obra, potenciou esta abertura de novos caminhos.

A improvisação não é um elemento novo na música erudita europeia. Nos séculos XVII e XVIII, fazia parte da tradição musical desta linguagem. Nesta época, a riqueza da música ocidental era também caracterizada pela interferência direta do intérprete na criação da obra. Ornamentação, baixo cifrado ou cadências poderiam ser da responsabilidade criativa do intérprete na hora da performance. Esta prática foi caindo em desuso, acabando por praticamente desaparecer em favor da utilização de formas musicais mais cristalizadas.

Ao longo do século XX e XXI, a música erudita explora novamente formas musicais que rompem com esta estrutura rígida. Exemplo disso mesmo é a aplicação da forma aberta, de formas não pré-determinadas, improvisação, *etc.* Estas características são similares ao jazz e constituem uma clara aproximação destes dois domínios. Apesar disso, os músicos eruditos rejeitaram reconhecer a improvisação como um meio composicional, preferindo denominá-la de *indeterminacy*¹⁰ (Cage, 1961). Apesar de a indeterminação ter sido reintroduzida na música erudita, a prática da improvisação ficou sempre aquém das possibilidades criativas, devido à própria formação dos músicos, com formação exclusivamente erudita.

“... alguns músicos europeus tentaram reinventar a prática da improvisação, perdida na Europa quase desde o século XVIII. Em todo o caso, presos por uma formação conservatorial exclusivamente baseada na interpretação de música escrita, por isso completamente diversa da formação de um músico de jazz, habituado a pensar a improvisação (...) estes músicos ligados à música contemporânea, fascinados pela miragem da improvisação total, falharam a sua tentativa restauracionista.”

(Vargas, 2002, p.186)

¹⁰ Term introduced by Cage and preferred by him to ALEATORY composition. He has distinguished between works which are "indeterminate of their composition" (i.e. a conventional score is produced by chance operations) and those which are "indeterminate of their performance" (i.e. the score leaves a lot of decisions to the performers). The former is exemplified by the *Music of Changes* and other works of the 1950s, the latter by most of Cage's subsequent output, displaying a wide variety of means by which intention may be avoided: graphic notation (*Concert*), instructions conveyed only in words (*Inlets*), the provision of a multitude of options (*HPSCHD*). There is also a lecture by Cage entitled "Indeterminacy", consisting of an unlinked sequence of anecdotes and published in his *Silence*. (Griffiths, 1986, p. 96)

Os contornos do conceito “música” começam a esbater-se. Elementos como “silêncio” ou “ruído” que até aqui eram considerados inconvenientes, ganham agora uma importância primordial. Alguns dos nomes que trabalharam a forma aberta na música erudita foram: John Cage (1912 - 1992), Milton Babbitt (1916 - 2011), Morton Feldman (1926 - 1987) ou Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007). Estes compositores, ao investigarem e explorarem formas composicionais mais abertas, elevaram ao extremo determinados conceitos, mudando e criando novos paradigmas. É neste contexto que surge o conceito de *avant-garde*¹¹. De facto, o compositor, teria até aqui o papel isolado de criador único. Agora, é o interprete que pode ter total controlo sobre a obra. A obra mais emblemática, e que constitui um marco simbólico deste novo pensamento musical, é a obra 4’33” de Cage.

Um facto igualmente importante na aproximação dos domínios da música erudita e do jazz, foi o movimento encabeçado pelo saxofonista de jazz Ornette Coleman (1930 - 2015), com o chamado *jazz avant-garde*.

O emblemático álbum de Coleman, “*Free Jazz*”, iniciou este movimento, e este mesmo nome, *free jazz*, simbolizou a partir daqui uma mudança radical nas convenções até aqui esboçadas. A música de Coleman descreve por si mesmo esta metamorfose:

“A ausência de preconceitos no uso das harmonias, do ritmo e das estruturas musicais, a liberdade morfológica e sintática da sua música não foram rotuladas como experimentais ou intelectuais, mas como algo de livre e espontâneo.”

(Boffi, 2014, p.119)

“(...) o resultado é uma música polifónica, de estruturas complexas e desordenadas, carregada de uma grande tensão expressiva.”

(Boffi, 2014, p. 120)

Coleman percorreu vários contextos instrumentais nas suas composições, experimentando a fusão de timbres diferenciados e criando assim novas sonoridades diferenciadoras. Exemplo disso é o seu trio com orquestra de cordas ou mais tarde quando começou a utilizar instrumentos elétricos e ritmos rock.

Cecil Taylor (1933-2018) descreveu este movimento como:

“utilizar a energia e a técnica dos compositores europeus para a misturar com a música tradicional dos negro-americanos e criar novas energias.”

(Boffi, 2014, p. 121)

¹¹ *avant-garde* (French for “vanguard”) The notion of the artist forging ahead in advance of public taste probably dates from Baudelaire’s time, but the term became widely used in a musical context only after the second world war (before then the vogue word had been MODERNISM). Since most composers in the 1970s became less sure of themselves as representing advance, the term has gained some historical usefulness in distinguishing the music of Boulez, Stockhausen, Berio, Nono and others in the quarter-century 1945-70 from that of, say, Shostakovich during the same period. American composers fit the scheme less neatly. The works of Cage and his followers normally invite the description EXPERIMENTAL MUSIC, and those of Carter or Babbitt scarcely attracted the glamour proper to an *avant-gard*. (Griffiths, 1986, p. 23)

Os limites do jazz convencional foram de facto ultrapassados com a exploração de novas liberdades harmónicas e estruturais, a abolição de todo o esquema formal, o abandono frequente do sistema tonal e o maior espaço deixado à improvisação. Estas mudanças estéticas revolucionárias são consideradas a revolução do *free jazz*. As justificações para tal mudança podem ser várias:

“uma razão para estas mudanças libertinas, estão “motivos de carácter político, com uma forte carga de oposição às discriminações raciais e sociais e com a adopção de meios expressivos voluntariamente chocantes, provocadores e naturalistas.”

(Boffi, 2014, p. 117)

António Pinho Vargas (2002), além de nos falar dessas motivações, fala-nos como os músicos de *free-jazz* adicionaram diversos elementos da música erudita contemporânea. Estas influências não foram absorvidas apenas do primeiro serialismo (Schoenberg, Webern e Berg) mas também do segundo (Boulez, Stockhausen, *etc.*).

“(…) muitos músicos de free-jazz, motivados pelas razões contestatárias dessa época, marcada pelas lutas raciais nos EUA e pela guerra no Vietname, imitaram, de ouvido naturalmente, alguma da vanguarda dessa época. (...) esta passagem, que como disse, se verificou auditivamente e não por um processo de análise de partituras e compreensão de processos de composição, ficou inevitavelmente ao nível do vocabulário utilizado. Nada da sintaxe da música serial passou para a “nova música improvisada”.”

(Vargas, 2002, p. 185)

Em sentido contrário, podemos destacar diversos compositores, tal como diversas instituições, como o IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) que começaram a usar com frequência determinado tipo de som na música contemporânea, que já era utilizado há diversos anos pelos grupos de jazz e rock (sons criados com altifalantes, *delays*, reverberações, distorções, *etc.*).

De facto, desde os anos 60 que vários músicos foram dando corpo a esta estreita relação entre estes dois domínios: música erudita e jazz.

Outra referência de peso na relação entre estes dois domínios foi a *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM). Esta organização foi constituída em 1965 em Chicago, Illinois, Estados Unidos, pelos compositores Muhal Richard Abrams e Phil Cohran, pela pianista Jodie Christian e pelo baterista Steve McCall. Esta associação surgiu com o intuito de ajudar a desenvolver novos valores musicais e culturais sobre som, técnica instrumental, performance, relação de composição com improvisação, *etc.* A AACM tem estado na vanguarda no que contempla novas ideias criativas. Ideias essas que ultrapassaram as fronteiras do jazz e estimularam o movimento erudito (também de vanguarda) liderado, por exemplo, por John Cage. Esta relação comutativa entre estes dois domínios tornou-se nítida a partir dos anos 60 do século XX, e foi personificada por

várias individualidades, que por se movimentarem num espaço comum aos dois domínios, deram importância a este mesmo espaço, erguendo-o e dignificando-o perante a sociedade artística e académica.

Este espaço relacional intensifica-se gradualmente, e a partir de meados do século XX, o jazz vai ganhando ramificações de outros estilos musicais, tal como explica Luís Figueiredo:

“As aproximações a outros domínios musicais (nomeadamente, como vimos, a música erudita europeia, a world music, a folk e o rock) aconteceram, e continuam a acontecer hoje, de forma contemporânea, gerando um panorama jazzístico de âmbito geográfico absolutamente planetário e de fronteiras estilísticas praticamente impossíveis de definir.”

(Figueiredo, 2016, p.138)

De facto, estas fronteiras estilísticas, começaram a ser desconstruídas por algumas individualidades que, ao demonstrar versatilidade em ambos os domínios, erudito e jazzístico, acabaram por cimentar as suas carreiras com estas duas bases estilísticas. Estes músicos, além de contribuírem com qualidade interpretativa, colaboraram na criação de obras que transcreviam também essa nova linguagem. Wynton Marsalis (1961-) é trompetista de jazz, mas também é conhecido pela sua qualidade interpretativa de concertos de Haydn e Hummel. Keith Jarrett (1945 -) escreveu obras que sofreram influência erudita e gravou obras para teclado de J. S. Bach (1685-1750). Brad Mehldau (1970 -), também pianista de jazz, articula extensivamente na sua performance, a sua reverência pelo espectro erudito.

Os domínios do jazz e da música erudita exibem simultaneamente percursos independentes e um importante espaço relacional ao longo do século XX. A partir da segunda metade do século, o percurso independente de cada domínio foi ficando cada vez menos nítido:

“The twentieth century bore witness to an expansion of musical genres and styles unlike any previously seen in history. Considering music of the Western art tradition alone we no longer find that the blanket genre terms intended to cover given periods of music apply. Where designations such as Baroque, Classical, and Romantic give us an impression of a specific generation’s harmonic conventions and stylistic qualities the turn of the 1900s produced divergent strands of music (at least those based in the Western art tradition) we label post-romantic, maximalist, serialist, impressionistic, nationalist, and neoclassical, to name a few. In the second half of the twentieth century we see movements in minimalism, texturalism, avant-garde, indeterminacy, experimentalism, microtonality, and new complexity, among others. Music of the Western tradition grew at such an accelerated pace that journalists and textbooks often group these different sounds under the ambiguous umbrellas of Modern or Contemporary music. While these terms only serve as broad generalizations, signifiers more of time periods than of musical qualities, we can at least understand how rapid and diverse this musical revolution was and, in many ways, is today. Looking outward from the Western tradition the label of modern or contemporary fails to cover advancements made in more popular, yet no less important,

musical genres, namely jazz. From its origins in the late nineteenth and early twentieth centuries in New Orleans to its global presence today, jazz underwent an evolution as rapid and dramatic over the course of the century as classical music. Academic articles and theses have even documented ways in which the formal and harmonic developments in jazz have mirrored those of the Western art tradition.¹ The evolution of jazz—encompassing style designations such as ragtime, big bands, be-bop, cool, fusion, and avant-garde—is as much a story of reactions, responses, and growth as is the evolution of classical music. Both genres have been shaped by the economic and sociological factors of their cultures at large, music that effectively changed with the spirit of the age. It is also interesting to note that the divide between “classical” and “jazz” venues in the late twentieth and twenty first centuries have blurred, and performances of both genres are now common in concert halls, nightclubs, universities, and dive bars alike.”

(Jurik, 2008, pp. 1-2)

Referindo-nos ao desenvolvimento deste tipo de movimento, mais especificamente em Portugal, podemos afirmar que durante o século XX e já no nosso século, surgiu aqui também uma pluralidade de correntes estéticas e musicais que, em rutura com o passado, conduzem à criação de novas vias de desenvolvimento:

“A primeira década do século XXI foi marcada pela emergência e afirmação de uma nova geração de músicos, críticos, divulgadores e promotores de jazz, e pela produção de diversidade estilística e discursiva em torno desse domínio musical. Beneficiando de uma conjuntura que já se vinha acentuando desde pelo menos a década de 1990, este período foi também caracterizado pela institucionalização do jazz no sector académico e educativo, com a multiplicação de workshops e de escolas de jazz um pouco por todo o país e a introdução de cursos e de centros de estudo de jazz em várias universidades (...) A disseminação do ensino do jazz contribuiu para o surgimento de uma nova massa crítica de adeptos e para a formação de vários contingentes de novos músicos teórica e tecnicamente apetrechados para se enquadrarem no mercado profissional da música. O acesso à educação, a circulação massificada de fonogramas e de formatos digitais de música jazz, conjugado com o acesso facilitado a informação sobre estilos e domínios da música, beneficiou o surgimento de múltiplas identidades musicais.

Neste sentido, vários músicos das gerações mais recentes deixaram de sentir a necessidade de centrar a sua carreira em referenciais musicais impostos por estruturas ordenadoras do domínio (p.ex.: categorias musicais impostas pela indústria ou por críticos musicais), para reflexivamente construir a sua própria identidade musical adoptando subjetivamente, de modo significativo e até mesmo estratégico, elementos musicais, estéticos ou composicionais de proveniências múltiplas (incluindo elementos externos ao convencionalizado domínio do jazz, apropriados dos domínios da música tradicional e pop-rock, e.o.). A esta propensão não será também alheia a crescente promoção do esbatimento de fronteiras (estéticas, físicas, raciais, etc.) por parte das políticas da multicularidade e da influência do transnacionalismo económico das últimas décadas.

(Castelo-Branco, 2010, P-Z, p.1372)

Em Portugal, um dos exemplos mais relevantes desta corrente é a obra do pianista e compositor Mário Laginha, um músico com fortes ligações não só ao jazz, mas também à música erudita. A obra dele reflete isso mesmo, estabelecendo frequentemente diálogos entre os dois domínios.

De facto, ao longo das últimas décadas, notamos um crescente movimento, que incide no permanente cruzamento, trânsito e diluição de fronteiras entre vários domínios e estilos musicais. Pode-se destacar aqui as mais variadas orientações do jazz contemporâneo,

salientando as propostas mais inovadoras do jazz e da música improvisada. As políticas editoriais, na tentativa de definir categorias musicais – que são instrumentos comerciais e não artísticos, e a autopromoção dos músicos, conduziram ao aumento da dinâmica musical, colaborando desta forma para este esbatimento das fronteiras estéticas e geracionais. Apesar disso, a escola tradicional (por exemplo: conservatórios, *etc.*), continuou até hoje a existir e a formar músicos neste âmbito escolástico, notando-se portanto uma ramificação de estilos e abordagens nos diferentes domínios musicais.

“Na Europa, no começo dos anos 70, consolidou-se um movimento de músicos que elevaram a manifesto teórico a prática da improvisação total e absolutamente livre. (...) Estes improvisadores praticam quer uma interpretação da música culta europeia contemporânea, quer uma abordagem “informal” ao free americano. Esta livre improvisação criativa é nitidamente distinta da improvisação idiomática praticada no seio de estilos bem determinados, a que o músico pretende e se deve manter fiel. A música improvisada não tem formas prefixadas: é antes informal, no sentido de que não se ajusta a parâmetros, modos ou estilemas, mas pode apresentar-se em átomos ou feixes sonoros, em sobressaltos e cascatas, com grande abstracção ou incontinente energia passional, como inventiva colagem de citações etno-folk ou como memória inconsciente de esferas inatingíveis do eu.”

(Boffi, 2014, pp. 131-132)

É importante também registar o impacto do movimento pós-modernista na música. Este movimento importou intertextualidade na música erudita e revelou-se no jazz numa pluralidade estilística sem antecedentes. Assim, no final do século XX e início do século XXI, tornou-se difícil rotular diversas obras musicais, devido à existência de uma pluralidade de direcções estéticas simultâneas. A certeza passou a problemática no que respeita à catalogação do género musical. Esta problemática está directamente relacionada com a nomenclatura dos domínios musicais, cujas fronteiras estilísticas entretanto ficaram permeáveis e consequentemente deixaram de ser precisas. A estratificação dos domínios da música deixou de ser nítida, as convenções estabelecidas, estudadas, aperfeiçoadas e aprofundadas ao longo de centenas de anos, sofreram agora variadas mutações e deixaram estes mesmos domínios num limbo difícil de definir. Esta permeabilidade das fronteiras estilísticas repeliu a pureza íntegra dos domínios da música, manifestando-se agora com variadas ramificações e dúvida catalogação.

“...a música não é um produto pasteurizado que se avalie pelo grau de pureza absoluta...”

(D’Almeida, 2008, p. 372)

Escrever sobre a música que se faz hoje, nomeadamente sobre a música contemporânea e o jazz, é uma tarefa delicada e difícil. Este dois domínios manifestam proximidade e simultaneidade ao nível do conteúdo, apesar de se apresentarem como dois universos distintos: cada um desenvolveu o seu percurso de forma (também) independente; cada um tem as suas crónicas e narrativas que os trouxe até ao presente e determinou o que

proclamam agora. São com certeza, mais as características que os separam, do que as que os unem. António Pinho Vargas (2002, pp. 184-185), além de oferecer o seu ponto de vista sobre a relação entre destes dois domínios, enumera algumas das características que os separam:

“(…) compreender que a atitude largamente dominante é a do desinteresse mútuo, ou a do complexo de superioridade mal disfarçado.” (...) “O músico de jazz encontra a sua individualidade não na maneira como compõe, mas na maneira como toca, no som pessoal que consegue criar (...) Na música contemporânea, na linha da música europeia, a individuação realiza-se sobretudo pela escrita, pela *écriture*. Na fase conceptual mais extremista dos anos 70 falava-se de música para olhar e menos para ouvir.”

(Vargas, 2002, p. 184-185)

Este autor defende que o ritmo “... mostra ser mais um obstáculo, ou, se quisermos, um factor de identidade do que um factor de proximidade...” (Vargas, 2002, p. 188) Isto porque, enquanto na música contemporânea há uma predisposição para a descontinuidade rítmica, no jazz o tempo é mais regular. Apesar disso, houve compositores que iriam voltar a utilizar pulsação regular com base nas suas estruturas rítmicas. Como por exemplo Pierre Boulez: *Messagesquisse* de 1976; ou a última fase de Ligeti, na sua obra Estudos para piano (1985) e no Trio (1982) Nas palavras do próprio Ligeti, “the piano draws indirectly from the jazz-piano tradition” (Gyorgy Ligeti, notas sobre o Trio para violino, trompa e piano no CD Erato 75555, 1989) (Vargas, 2002, p. 188)

Ainda relativamente à relação entre o jazz e a música contemporânea, António Pinho Vargas (2002) destaca:

“(…) “Há duas coisas que unem o jazz e a música contemporânea: o seu carácter minoritário face ao domínio das músicas históricas, principalmente a do período clássico-romântico, por outro lado; e, em segundo lugar, o facto de enfrentarem perigos similares: o do mercado que impõe as suas normas, a sua normalização, as suas categorias e os seus monopólios, e o da intervenção estatal ou instituições que facilmente criam comissões de censura ou mecanismos de bloqueamento,”

(Vargas, 2002, p. 191)

Como explica António Pinho Vargas (2002), as ligações encontradas entre estes dois domínios não são apenas do âmbito estritamente musical, mas também sociológico e político.

Concluimos este capítulo com a convicção que o que acabou por acontecer nas últimas décadas e que está hoje presente nos nossos dias, é um movimento desgovernado de permeabilidade estilística, originando ramificações estilísticas complexas que produzem todos os dias novas possibilidades sonoras de difícil catalogação.

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

INTRODUÇÃO

Pretendemos através do enquadramento teórico, expor a informação obtida através da consulta e análise bibliográfica que consideramos relevante para o estudo da temática em causa. Este estudo proporcionou dados suscetíveis de ajudar a compreender o contexto teórico e responder a diversas pendências expostas nos objetivos deste trabalho.

Uma dificuldade encontrada durante a pesquisa alusiva a esta temática é relativa à quantidade de material/informação disponível não só na biblioteca da Universidade de Aveiro, como também na generalidade dos arquivos digitais e físicos. A escassa bibliografia relativa à dicotomia “música erudita” e “jazz” e a diminuta obra feita com o enquadramento instrumental e estilístico que proponho neste projeto artístico reforçou algumas barreiras. Mas, se por um lado, este obstáculo tornou a investigação mais difícil e solitária, por outro, tornou-a ainda mais válida e legítima.

Os esforços desta pesquisa centraram-se na principal substância dos conteúdos estudados: relação interativa entre os domínios musicais envolvidos nesta investigação (música erudita e jazz). Estudou-se portanto a reação interativa dos dois domínios, como o fenómeno a ser investigado. A procura de uma correspondência musical recíproca entre estes dois domínios é o objetivo central, não só do processo criativo da obra “Concerto para Trio de Jazz e Orquestra”, como também do conteúdo temático da matéria que aqui se investiga. Apesar de privilegiarmos o grupo instrumental que se trabalhou, de forma acessória ir-se-á apresentar uma recolha documental de obras alusivas a este tema, onde faremos menção a outras formações instrumentais, como por exemplo a orquestra de sopros.

Os referenciais teóricos que iremos de seguida abordar estabelecem um enquadramento funcional com os fundamentos centrais desta investigação:

- Interação da música erudita e do jazz – conceito de *third stream* (Schuller, 1957)
- Indeterminação e improvisação – conceito de obra aberta (Eco, 1989)

THIRD STREAM

O conceito *Third Stream* (Schuller, 1989) sugere a ideia de canalizar duas correntes preexistentes, a música erudita e o jazz, numa “terceira corrente”, que reúne características de ambas.

Gunther Schuller apresentou este termo pela primeira vez a 17 de Agosto de 1957 numa palestra na Universidade Brandeis, para descrever um novo género musical/sub-género que reunia elementos de dois universos musicais: música erudita e jazz. Nesta palestra, Schuller descreveu *third stream* como um conceito para codificar um híbrido dos domínios erudito e jazz. Aqui, segundo Schuller, interessa focar nas possibilidades inerentes oferecidas por esta fusão e não no esforço de definir um novo estilo musical. Esta palestra, na Universidade Brandeis, terminou da melhor forma, com a estreia mundial de seis obras encomendadas pelo Departamento de Música da Universidade de Brandeis e pelo próprio Gunther Schuller. Foram escolhidos três compositores eruditos (Schuller, Milton Babbitt e Harold Shapiro) e três do universo jazzístico (John Lewis, Charles Mingus e George Russell) para compor estas obras. Estas incorporavam o espírito da *third stream*.

Apesar de Schuller ter falado pela primeira vez no termo *Third Stream* em 1957, a primeira declaração oficial sobre este termo, foi publicada apenas 1961. Esta publicação surgiu não só para apresentar de uma maneira formal este novo termo ao mundo, mas também para clarificar junto das vozes mais críticas, os seus princípios e fundamentos.

A *third stream* não surgiu com a intenção de confrontar a música erudita e jazzística, mas antes como uma resposta natural a estas duas correntes musicais, criando assim um subgénero que expressava o seu potencial no mundo da música contemporânea. *Third stream* oferece-nos a possibilidade de conhecer o que estes dois universos podem oferecer um ao outro. Schuller além de expressar as suas convicções artísticas, pretende explicar este novo termo, expressando o seu potencial. Schuller também atesta que apesar de individualmente o jazz e a música erudita possuírem fortes tradições bem delimitadas esteticamente, um possível entendimento entre estes dois universos musicais, fundindo a espontaneidade improvisada e a vitalidade rítmica do jazz com os procedimentos e técnicas de composição adquiridos na música ocidental durante 700 anos de desenvolvimento musical, pode resultar num género em que estas correntes se podem manifestar sem serem afetadas as suas próprias convenções.

Uma vez que as delimitações de cada um dos domínios é difícil, o conceito de *third stream* (que representa a sua conjugação) é complexo. De forma a explicar mais claramente em que consiste a *third stream*, Gunther Schuller apresentou em 1981 uma lista de exemplos musicais que não devem ser classificados como *third stream*. Assim, segundo Schuller (1999:120), *third stream* não é:

- “1. It is not jazz with strings.
2. It is not jazz played on “classical” instruments.
3. It is not classical music played by jazz players.
4. It is not inserting a bit of Ravel or Schoenberg between be-bop changes – nor the reverse.
5. It is not jazz played in fugal form.
6. It is not a fugue performed by jazz players.
7. It is not designed to do away with jazz or classical music; it is just another option amongst many for today`s creative musicians.”

Schuller (1999, p. 120)

Ao discutir o que o *third Stream* não é, Schuller também comentou que:

“it is not intended to be a music of paste-overs and add-ons; it is not intended to be a music which superficially mixes a bit of this with a bit of that. When it does, it is not Third Stream; it is some other nameless kind of poor music.”

(Gergely Bándi, 2016)

Para Schuller, não há distinção qualitativa entre estes dois universos musicais, apenas são diferentes:

“Schuller clarified that he never viewed classical and jazz as musical genres of differing quality, simply different origins and compositional techniques. He disdained the tradition of referring to classical music as “serious” music due to the implications it made about music not from the Western art tradition, specifically jazz. To Schuller, third stream was an attempt to demonstrate what these two genres could offer one another. It represented a world steeped in possibilities, not rules.”

(Jurik, 2008)

Outras personalidades que tiveram um papel preponderante no aparecimento da *third stream* foram Ran Blake e Gil Evans. Evans fez regularmente sessões e ensaios em que desenvolvia experimentações e adaptava técnicas da tradição clássica aos padrões do jazz. Na verdade, grande parte da carreira deste pianista, arranjador, compositor e *bandleader* consistiu em fazer arranjos e orquestrações que obscureceram a linha que separa o universo jazzístico do erudito, abrindo assim um novo caminho para a futura aceitação e reconhecimento da *third stream*.

Segundo Schuller, qualquer género musical pode beneficiar do diálogo com outro. Assim, enquanto os compositores de música clássica podem aprender com diversos aspetos ligados ao jazz (ritmo. swing, improvisação, *etc.*), os músicos de jazz podem encontrar na música erudita, novas formas de abordagem, composição, *etc.* Esta mistura poderosa das tradições destes dois universos musicais conflui para um novo universo unificado aqui pela *third stream*.

A área de diálogo entre música erudita e jazz é hoje mais ampla do que quando foi preconizada por Schuller em 1957, nomeadamente devido ao trabalho dos músicos de *free*

jazz e *avant garde*, e também da música erudita contemporânea pós-década de 1950. Daqui surgiram elos de ligação entre os dois domínios. Podemos dizer, portanto, que o conceito de *third stream* foi sofrendo sucessivas mutações e é hoje uma área muito diversificada de manifestações musicais.

Podemos considerar que Schuller, ao afirmar e desenvolver a *third stream*, estimulou e protagonizou um novo movimento musical. Ao criar novas possibilidades composicionais, Schuller potenciou também novas possibilidades do modernismo.

Outro referencial teórico deste projeto artístico é a “Obra Aberta” de Umberto Eco. Este modelo teórico, que procura compreender a arte contemporânea, pode teorizar esta obra em dois sentidos. Num primeiro sentido, segundo Umberto Eco, qualquer obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação possível:

“Mas é precisamente a existência de obras abertas (a existência de uma abertura co-natural a toda a obra de arte e, por isso, a existência de mensagens que se colocam como origem de interpretações possíveis), que postula este alargamento de âmbito dos conceitos informacionais”

Eco, 1989, p. 151)

Aqui, Umberto Eco fala-nos da subjetividade interpretativa e da importância desta como um instrumento natural de criar informação. Num segundo sentido, obra aberta refere-se também à forma. A obra que nos propusemos criar, evidencia subjetividade por parte do instrumentista relativamente à forma e ao conteúdo. Assim, além de a própria execução da obra se tornar um ato de criação, o seu carácter indeterminado pode originar um sem-número de configurações formais.

“O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra para acabar: não sabe exactamente de que modo a obra poderá ser terminada, mas sabe que no final do diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, embora organizada por um outro de um modo que ele não podia prever completamente: uma vez que ele, em substância, tinha proposto possibilidades já organizadas racionalmente, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.”

(Eco, 1989, p.90)

De facto, Umberto Eco diz-nos que estas obras contemporâneas representam um espectro de possibilidades que desafiam o sentido criativo do intérprete, ao contrário da maior parte do repertório criado num passado recente.

“(…) não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direcção estrutural dada, mas, como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.”

(Eco, 1989, p. 39)

Eco compreende a obra de arte como um meio comunicativo. Não só para o público geral, mas também entre o compositor e o intérprete. Este processo de comunicação entre o autor e o intérprete traduz-se na mútua complementação do processo criativo da obra de arte. O autor não oferece ao intérprete uma obra “fechada”, concluída, mas “aberta” intencionalmente, de forma a permitir e receber as múltiplas personalidades interpretativas e criadoras, que só então ultimaram a obra de arte:

“(...) uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, e também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.”

(Eco, 1989, p.40)

Apesar disso, “abertura” não significa que a comunicação seja caracterizada pela total indefinição. Pode significar várias possibilidades interpretativas, com possibilidade de criar matéria musical, mas sob regras estabelecidas e controladas pelo autor. Este requer por parte do intérprete, as suas “... contribuições emotivas e imaginativas.” (Eco, 1989, p. 46). Umberto Eco (1989) realça também a importância de enveredarmos pelo que ele denomina de “caminhos inseguros”, ou seja, caminhos que à partida são desconhecidos e portanto, não controlados, impossibilitando assim uma previsão probabilística antecipada mais assertiva, mas possibilitando um sem número de novas possibilidades desconhecidas que poderão levar a “caminhos” mais interessantes.

“Mesmo que nos encontrássemos perante procedimentos analógicos, extrapolações não controladas, será preciso reconhecer que o conhecimento avança também com os esforços de uma imaginação hipotética que arrisca caminhos inseguros. A excessiva exactidão e a mais honesta das cautelas podem evitar percorrer estradas sem dúvida perigosas, mas que poderiam levar a planaltos donde a paisagem total apareceria mais clara, com as suas ligações, e as estradas principais que tinham escapado a uma primeira inspecção topográfica”

(Eco, 1989, p. 152)

Todos estes conceitos são aplicados neste projeto artístico e materializam-se na obra criada. Na parte II, análise da obra, estes conceitos relativos à interação do domínio erudito e jazzístico, e à conceção da obra aberta são devidamente identificados, apresentados e explorados.

RECOLHA DOCUMENTAL DE OBRAS COM O ENQUADRAMENTO ESTILÍSTICO PROPOSTO NESTE PROJETO ARTÍSTICO

Darius Milhaud (1892-1974) – La création du monde (1923)

Aaron Copland (1900-1990) – Music for the Theatre (1925)

Gunther Schuller (1925-2015) – Concertino for jazz Quartet and Orchestra (1959);
“Abstraction” (1960)

Michael Daugherty (1954-) – Red Cape Tango (1993)

Ornette Coleman (1930-2015) – “*Skies of América*”,

Cecil Taylor (1929-2018) - *Unit Structures* (1966)

Bernd Alois Zimmermann (1970-2018) – ópera “Die Soldaten” (1965)

Louis Andriessen (1939-) - “De Staat”(1972-76); “De Snelheid”(1982-83) ópera “De
Materie” (1989)

John Coltrane (1926-1967) “Ascension” (1966)

George Antheil (1900-1959) – “jazz Symphony” (1925); “Jazz Sonata”(1922)

Luciano Berio (1925-2003) – “Laborintus II” (1965)

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) - “Drachenkampf” (do III acto da ópera Donnerstag
aus pete (1980)

Frank Ticheli (1958-) - Blue Shades (1997),

James Syler (1961-) - Storyville (1996)

Jonathan Newman (1972-) - My Hands Are a City (2008)

PROBLEMÁTICA

A matéria exposta anteriormente permitiu conhecer o enredo histórico e teórico desta temática. Estes fundamentos foram importantes para desenvolver e apresentar as objetividades e metodologias desta investigação com mais solidez.

O espaço relacional entre o domínio erudito e jazzístico oferece ambiguidades a vários níveis. O estudo da relação entre estes dois domínios estilísticos supostamente distintos, potencia inúmeras possibilidades composicionais e criativas, e permite assim a constituição de novo conhecimento.

Apesar da histórica ambiguidade estilística, será que se pode considerar válida a criação de música originalmente unificadora, com os dois domínios musicais (erudito e jazzístico) presentes na mesma partitura como uma só unidade orquestral?

É daqui que parte esta investigação. Dada a variedade de possíveis recursos estilísticos presentes em ambos os domínios musicais, por vezes é difícil ajustar as definições de

“música erudita” e “jazz” à música que se faz hoje. Atualmente, estes dois polos são por vezes confundíveis, daí a dificuldade em denominá-los pelos seus carimbos batismais. Assim, torna-se pertinente refletir sobre o problema da classificação dos domínios da música; sobre o potencial que pode advir de um entendimento entre os dois domínios; explorar técnicas composicionais associadas a este grupo instrumental; refletir sobre o potencial artístico.

Este trabalho pretende de facto quebrar essas barreiras nominais e simplesmente criar música unificadora. Para isso, propõe-se criar uma obra orquestral onde relacionaremos estes dois domínios e estudemos as suas possibilidades interativas. Pretendemos que seja um passo na criação de um novo repertório, onde seja possível a fusão dos dois domínios. Este enriquecimento de repertório com estas especificidades instrumentais objetiva também o estudo e criação de novas técnicas de composição e propõe um novo olhar sobre novas possibilidades musicais. O facto de existir pouco repertório neste âmbito instrumental e estilístico eleva também o propósito deste projeto artístico.

JUSTIFICAÇÃO E MOTIVAÇÃO

O percurso de estudos musicais que fiz até chegar à Universidade de Aveiro justifica a inquietação que me levou a desenvolver este trabalho. O facto de ter estudado com Doménico Ricci no conservatório São José da Guarda, permitiu não só vislumbrar a minha paixão pela música erudita, como também a minha predileção por este domínio musical, e desenvolver conhecimento neste âmbito. Depois, a possibilidade de estudar jazz (piano, harmonia, improvisação e combo) com diversas personalidades deste círculo, fomentou a oportunidade de ter uma vida repartida entre estes dois domínios: jazz e música erudita. O facto de desde sempre ter legitimado os dois domínios no mesmo patamar de interesse e consideração, com os mesmos padrões de referência apesar das particularidades de carácter únicas de cada domínio, fez com que este trabalho se manifeste imprescindível no meu percurso musical e académico. Assim, estudar a esfera relacional entre a música erudita e o jazz, tornou-se num ato da exploração e desenvolvimento da minha própria natureza enquanto ser humano.

Estes dois domínios musicais, além de terem a sua própria identidade, protagonizam no passado uma relação dialógica. Ter estudado estes dois domínios, permitiu depreender que estas duas escolas, apesar de distintas a vários níveis, poderiam comunicar entre si. Será que é válido olhar para estes dois domínios fazendo uso de uma só matriz? Para responder a esta questão, propus a criação de uma obra orquestral que assenta no diálogo entre estes dois domínios musicais: “Concerto para trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) e orquestra sinfónica”.

O ato de criar sempre foi uma necessidade do meu ser. Interessa-me experimentar para criar e exprimir o meu subconsciente artístico através da exploração do espaço sonoro.

A aplicação de processo criativo na obra “concerto para trio de jazz e orquestra” abordou competências que adquiri ao longo do meu percurso pessoal e musical. Por isso, considero esta obra um autorretrato, onde tento incluir uma abordagem do meu próprio imaginário e desenvolvo a sua materialização criativa.

O ato de criar, para mim, enquanto ser humano, é de fundamental importância.

Criar é a minha forma de contribuir e transmitir ao mundo conhecimento. É essa a minha missão como artista, que me faz sentir ativo na sociedade.

Escrever um concerto para trio de jazz e orquestra permite não só definir isoladamente cada género musical, individualizando e balizando a instrumentação típica na formação base de cada um, como também representar ambos os domínios na mesma partitura, como um só universo orgânico ao nível da técnica composicional. Esta estruturação permite assim estudar a potencialização das energias dos dois universos numa energia só e analisar diversos processos inerentes não só a cada domínio mas também à interação entre os dois. O propósito deste mestrado reside portanto no estudo da esfera relacional (interação, confrontação e unificação) entre os universos erudito e jazzístico, apoiando-se em vários referenciais teóricos como por exemplo o conceito de *third stream* cunhado por Schuller, e pelo conceito de obra aberta e indeterminação de Umberto Eco.

OBJETIVOS

A definição dos objetivos deste projeto artístico teve como premissa a exploração do espaço relacional dos domínios musicais do jazz e da música erudita.

OBJETIVO GERAL

- Explorar e refletir sobre a esfera relacional dos domínios da música erudita e do jazz através da criação de uma obra para trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) e orquestra sinfónica.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS

1. Refletir sobre o problema da classificação dos domínios da música;
2. Refletir sobre o potencial artístico, expressivo e estilístico que pode advir de um relacionamento entre os domínios do jazz e da música erudita;
3. Estudar a esfera relacional entre os dois domínios musicais, incluindo os diferentes modos de interação entre os dois e promover um maior conhecimento das suas potencialidades simbióticas;

4. Explorar diversos recursos técnicos composicionais associados a esta formação, nomeadamente ao nível da instrumentação e das texturas;
5. Construir uma identidade sonora e artística associada a esta obra;

Por forma a atingir os objetivos propostos, selecionaram-se várias metodologias específicas. A conceção da obra “concerto para trio de jazz e orquestra” e a sua posterior análise (a vários níveis) constituiu o cerne metodológico deste trabalho.

Este tipo de obra (bem como o processo criativo que dela resultou) está sujeito a diferentes interpretações, fugindo assim aos padrões estereotipados de rigidez estrutural e concetual. Este facto introduz alguma indeterminação nos objetivos atingidos. Apesar disso, olhamos para este facto como um fator de fertilidade criativa. Também por isso, esta obra pretende ser um passo na criação de um novo repertório onde seja possível a fusão dos dois domínios, cultivando assim a música de ambos na mesma partitura. Ao escrever esta obra, não se pretende quebrar barreiras estilísticas, mas sim propor a possível inexistência delas.

METODOLOGIAS

As metodologias planeadas tiveram como principal foco escolher caminhos para atingir os objetivos delineados deste projeto artístico. Este processo não foi totalmente controlado ou previsível. Por isso, a cada etapa, foi reinventado. Assim, consideram-se não apenas as metodologias estabelecidas previamente como fundamentais para atingir os objetivos, mas também a criatividade e imaginação na procura de soluções às barreiras encontradas durante o processo criativo e organizativo, como alicerces na construção deste projeto artístico.

As metodologias foram arquitetadas segundo o objetivo central de todo o projeto artístico: produzir uma obra musical que permitisse trabalhar o relacionamento entre os domínios do jazz e da música erudita.

Considerou-se que para concretizar os objetivos pretendidos, efetuou-se uma pesquisa com métodos qualitativos e quantitativos.

- Quantitativos – coleção e análise de dados (análise de teses e livros efetuada com uma postura interpretativa e crítica sobre a matéria recolhida);
- Qualitativos – dados informais (destacamos as conversas com performers, professores e profissionais da área)

Considerou-se a metodologia utilizada como composta. Isto porque foram necessários vários tipos de métodos e processos para responder a todos os objetivos deste projeto.

Propôs-se então recorrer às seguintes formas de investigação:

1. Composição

Composição da obra “Concerto para trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) e orquestra sinfónica”;

2. Pesquisa Bibliográfica

- a. Pesquisa de bibliografia periódica e não-periódica na área dos *jazz studies*, nomeadamente em torno dos conceitos de *third stream* (Schuller, 1986); improvisação (Bailey, 1993; Levine, 1995; Nettl, 1974) e indeterminação (Eco, 1989; Santana, 2005)
- b. Pesquisa de bibliografia sobre questões de técnica composicional, nomeadamente sobre contraponto, fuga, forma aberta, orquestração e improvisação (*e.g.* Adler, 1999; Carvalho, 2002; Levine 1995; Pires, 2007; entre outros)
- c. Pesquisa de bibliografia sobre: relacionamento dos domínios do jazz e da música erudita ao longo do século XX e XXI; a problematização da classificação dos domínios da música erudita e jazz;
- d. Pesquisa de teses e dissertações que contenham assuntos próximos;

3. Análise musical

- a. Análise da obra criada: “Concerto para trio de jazz e orquestra sinfónica”
 - Análise detalhada dos conteúdos musicais;
 - Relacionamento de materiais (como diversos materiais musicais são relacionáveis, reconduzidos e reafirmados ao longo da obra);
 - Análise na obra dos elementos eruditos e jazzísticos (como é que os domínios jazzístico e erudito interagem e se apresentam ao longo da obra).
- b. Análise de composições que contenham as seguintes técnicas composicionais:
 - Contraponto (Cravo Bem Temperado I/II, de Bach);
 - Fuga (Cravo Bem Temperado I/II, Bach);
 - Orquestração (Concertino for Jazz Quartet and Orchestra, de Schuller; Concerto em Fá, de Gershwin; Concerto para piano e orquestra em Sol, de Ravel; Concerto para piano e orquestra nº 1, de Bartok);
 - Forma aberta (klavierstücke, de Stockhausen);

- Improvisação (Análise de solos de: Coltrane (em giant steps), Herbie Hancock - Autumn Leaves p34; Stella by Starlight p56 (Hancock, 1992); Mehldau, 1998); André Fernandes - Linda Naves (Fernandes, 2009); Mário Laginha - Canções e Fugas (Laginha, 2006);

4. Trabalho de Campo

- a. Diálogo com instrumentistas/performers sobre a revisão da obra criada – aqui foi feito um contacto pessoal com todos instrumentistas de acordo com a grelha instrumental da obra, com os quais obtive um feedback sobre questões técnicas inerentes à música criada para cada instrumento musical.
- b. Assistir a ensaios/concertos de orquestra erudita e de ensembles jazz;
- c. Observação participante e não participante de ensaios/performances;
- d. Aulas, palestras, *masterclasses*;

5. Escrita do texto de apoio ao projeto artístico

A investigação e pesquisa alusiva à temática deste projeto artístico foram desenvolvidas ao longo de todo o percurso do processo criativo. Nesta pesquisa destaca-se a área da orquestração como de interesse relevante para a elaboração da obra.

A criação musical surge como principal metodologia de trabalho, com vista à concretização do principal objetivo do trabalho.

O processo metodológico de criação desta obra constituiu desafios constantes, tendo sido necessário reinventar a cada etapa processos para resolução de problemas. A aprendizagem foi feita em diversas áreas de interesse e em simultâneo com o ato de criar. Explorar através de sons, concepções que emergem do pensamento, constituiu uma interessante tarefa, apesar de difícil. A complexidade de materializar pensamentos em arte, mostrou-se um processo complexo, sinuoso e inesperado. O processo inerente da tradução de um pensamento que contém arte até à sua concretização material pode trazer surpresa, e aí, a gestão dos recursos que se possui, determina o futuro da obra. Foi nesta atmosfera que esta obra foi criada: Pensamento – idealização espacial – procura de recursos/meios de concretização material – experimentação – ajustamento/refinação - concretização material - apreciação - comparação com o pensamento inicial – encadeamento de novo pensamento contextualizado com este último.

De notar a dificuldade verificada no processo de tradução de um pensamento musical na sua materialização. Este processo de tradução pode trazer resultados inesperados, comprometendo a ideia primordial. Daí que este processo seja considerado um momento crucial no desenvolver da obra musical. Ou se podem aceitar novos caminhos e ir em

direção ao total desconhecido, ou se vai ajustando à ideia mãe o material traduzido. Experimentam-se processos continuamente até encontrar a consonância com a ideia mãe. Esta capacidade de abstração na gestão de ideias determinou o desenvolvimento desta obra.

PARTE II | ANÁLISE DA OBRA - **CONCERTO PARA TRIO DE
JAZZ E ORQUESTRA**

INTRODUÇÃO

A dimensão desta parte é proporcional à importância que representa nesta investigação. Nela, encontra-se o fruto de uma ideia criativa, que despontou numa investigação e consequentemente originou a obra de arte que este projeto artístico apresenta.

Os conteúdos aqui expostos apresentam, estudam, exploram, descortinam e examinam a obra criada. Este estudo é apresentado em duas categorias:

MACRO	Esquema Macro Analítico
	Partitura + CD Áudio (compendio anexo)
MICRO	Análise detalhada da substância e natureza dos materiais presentes na obra "Concerto para Trio de Jazz e Orquestra Sinfónica"

Fig. 1 - Categorias dos conteúdos explorados na dissertação

Tendo em conta a dimensão da partitura geral da obra, e de forma a proporcionar a consulta desta em simultâneo com a respetiva análise, a partitura geral e o respetivo ficheiro áudio encontram-se em dois volumes paralelos a este documento.

Foram utilizadas cores no esquema macro analítico da obra. Estas cores possuem a respetiva correspondência na análise da obra, partitura e CD áudio. O objetivo deste procedimento é que a perceção visual facilite a compreensão estrutural e organizativa das partes, secções e subsecções. Como já se referiu, esta ferramenta é apresentada neste projeto artístico em quatro formatos em simultâneo:

- Análise da Obra (neste documento)
- Esquema geral da Obra (Esquema macro analítico)
- Partitura
- Ficheiro Áudio (em CD)

Esta organização é fundamental para proporcionar uma consulta clara e objetiva dos vários objetos criados e respetivos resultados da investigação realizada.

A análise da obra deve por isso ser consultada em paralelo com a partitura, esquema macro analítico e ficheiro áudio.

A obra criada representa o cerne da atividade criativa e contém as respostas aos objetivos que se propuseram atingir. De forma a desenvolver, clarificar e aprofundar estas mesmas

respostas, centrou-se este trabalho no estudo analítico da obra criada. A ordem estrutural organizadora dos conteúdos expostos nesta segunda parte, corresponde ao método processual utilizado durante a investigação, partindo do macro para o micro.

Neste capítulo iremos fornecer:

- Esquema geral da obra - Esquema macro analítico (estrutura da obra, segmentada em oito partes);
- Análise da obra - Microanálise (análise detalhada dos conteúdos musicais presentes nas oito partes);
- Ligação entre conteúdos da obra (Análise motivica da obra; como determinados conteúdos, motivos e materiais são reexpostos e reorquestrados e relacionáveis ao longo da obra.
- Seleção e destaque de conteúdos que exemplificam a interação entre os domínios erudito e jazzístico (como é que os elementos de ambos os domínios interagem e se apresentam ao longo da obra).

MACRO-ANÁLISE DA OBRA

CONCERTO PARA TRIO DE JAZZ E ORQUESTRA SINFÓNICA

ESQUEMA MACRO ANALÍTICO

ESQUEMA MACRO ANALÍTICO				cc	CD	
PARTE A - Cc. 1-55 (55 cc.) análise em p. 39-48	A1	Abertura - sopros		1-37	00:00:05	
	A2	Abertura – sopros e cordas		38-45	00:01:43	
	A3	Pedal em mi		46-55	00:02:04	
PARTE B - Cc. 56-91 (35 cc.) análise em p. 48-50	B1	a)	Piano e contrabaixo	56-76	00:02:30	
		b)	Piano contrabaixo e bateria (trio jazz)	77-80	00:03:37	
	B2	Trio de jazz e orquestra		81-91	00:03:50	
PARTE C - Cc. 92-143 (51 cc.) análise em p. 50-53	C1	Introdução		92-95	00:04:24	
		Solo oboé	Oboé + tímpanos	96-99	00:04:37	
			Oboé + tímpanos + cordas	100-109	00:04:52	
			Oboé + tímpanos + cordas (frase em ostinato)	110-113	00:05:22	
	C2	Transição orquestral: piano/orquestra		113-123	00:05:33	
	C3	Secção sinfónica		124-143	00:06:08	
PARTE D - Cc. 143-198 (55 cc.) análise em p. 53-54	D1	Solo livre contrabaixo livre cc. 143 + secção open trio cc. 144-147		143-147	00:07:08	
	D2	Trio - estrutura de improvisação piano - chorus I		-	00:07:12	
				148-170	00:07:37	
	separador chorus I cc. 171-173			171-173	00:08:50	
	D3	Trio - estrutura de improvisação piano chorus II + background orquestra		174-196	00:09:00	
separador chorus II cc. 197-198		197-198	00:10:12			
PARTE E - Cc. 199-255 (56 cc.) análise em p. 54-62	E1	Introdução		199-203	00:10:20	
	E2	Solo clarinete		203-213	00:10:35	
	E3	Secção cordas + background sopros		214-220	00:11:08	
	E4	Saída secção cordas + preparação relógio de sala		221-236	00:11:30	
		Relógio de sala		237-255	00:12:22	
PARTE F - Cc. 256-368 (112 cc.) análise em p. 62-66	F1	a)	Introdução	256-270	00:13:23	
		b)	Desenvolvimento	271-295	00:13:57	
	F2	a)	Percussão	294-320	00:14:50	
		b)	Percussão + solo bateria jazz	321-345	00:15:47	
		c)	Percussão + solo bateria de jazz + orquestra	345-356	00:16:42	
		d)	Percussão + bateria de jazz	357-368	00:17:07	
	G1	Sopros + contrabaixo		369-379	00:17:34	
	G2	Cordas + contrabaixo + piano		380-390	00:17:58	
G3	Trio de jazz		391-401	00:18:23		
PARTE H - Cc. 402-466 (64 cc.) análise em p. 69-79	H1	a)			402-407	00:18:47
	H1	b)			408-419	00:19:00
	H1	c)			420-430	00:19:28
					431-434	00:19:52
	H2	a)			435-443	00:20:01
	H2	b)			442-444	00:20:20
	H2	c)			445-449	00:20:24
	H2	d)			450-453	00:20:35
	H2	e)			454-459	00:20:44
	H2	f)			460-466	00:20:57

MICRO-ANÁLISE DA OBRA

Em seguida, faz-se uma abordagem analítica da obra. A compreensão não só do contexto criativo mas também de determinados processos composicionais pode ajudar a perceber melhor o âmbito para o qual a música foi destinada, como foi criada e pode fornecer também informações para uma escuta mais informada.

Esta obra compreende apenas um andamento. Apesar disso, ela apresenta três andamentos metronómicos distintos: 95 bpm (cc. 1-55), 75 bpm (cc. 56-255) e 108 bpm (cc. 256-466). As mudanças de andamento surgem isoladas nos compassos referidos e apresentam-se de tal forma coniventes com a paisagem sonora envolvente que se tornam cúmplices da mesma. Por este motivo, as variações de andamento acabam por não ser facilmente perceptíveis.

Tendo em conta a sua dimensão (466 compassos), tornou-se necessário fragmentar a obra, de forma a que, ao explanar os seus conteúdos, possamos obter uma análise mais clara, estruturada e organizada. A obra é então dividida em oito partes, cada uma delas repartida em várias secções, e estas, por sua vez, em subsecções.

Analisaremos cada parte detalhadamente segundo diferentes métodos de análise. Devido à grande variedade e diversidade de materiais existentes, sentimos a necessidade de selecionar diversos métodos de análise, e depois atribuir determinadas técnicas a materiais específicos, de forma a atingir os objetivos propostos de forma mais adequada.

1. PARTE A – cc.1 – 55

A primeira parte desta obra caracteriza-se pela forma instrumental polifónica. Os materiais desenvolvem-se de forma a criar uma teia de planos horizontais, que projetam e maximizam a ressonância dos instrumentos musicais ou grupos instrumentais. Esta parte representa um momento introdutório com carácter de abertura, segmentada aqui em três secções: A1, A2 e A3.



Fig. 2 - Parte A - Organização Estrutural

1.1. Secção A1 – cc. 1 – 37

Nesta secção identificamos treze motivos promotores do desenvolvimento musical. Em primeiro lugar descreve-se detalhadamente cada um desses motivos, para depois se poderem retirar as devidas ilações analíticas.







Motivo 1	 <p>Localização: Cc. 1-2 Instrumentação: Clarinete 1 Configuração Intervalar: 2ªM asc; 2M asc; 5aum des</p>
Motivo 1.1	 <p>Localização: Cc. 5-6 Instrumentação: Oboé e Clarinete 1 Configuração Intervalar: 2ªM des; 3ªM asc; 4ªp des; 2ªm des</p>
Motivo 1.2	 <p>Localização: Cc. 9, 10, 11 e 12 Instrumentação: Flauta/Flautim; Oboé/Clarinete 1; Flauta/Flautim; Clarinete 2 Configuração Intervalar: 2ªm des; 3ªm asc; 5ªp des; 2ªm des; 4ªp asc; 2ªm des; 2ªm des</p>
Motivo 1.3	 <p>Localização: Cc. 12-13 Instrumentação: Flauta/Flautim Configuração Intervalar: 2ªm des; 3ªM asc; 4ªp des; 2ªM asc</p>
Motivo 1.4	 <p>Localização: Cc. 15-16 Instrumentação: Trompete 1 Configuração Intervalar: 2ªm des; 4ªdim asc; 2ªm asc</p>
Motivo 1.5	 <p>Localização: Cc. 18-19 Instrumentação: Trompete 1 Configuração Intervalar: 2ªm des; 3ªm asc + 2ªM des</p>
Motivo 1.6	 <p>Localização: Cc. 23 Instrumentação: Oboé e Clarinete 1 Configuração Intervalar: 2ªm des; 3ªm asc; 2ªm asc</p>


Fig. 3 - Motivos promotores do desenvolvimento musical (1-1.6)

Motivo 1.7




Localização: Cc. 24-25
Instrumentação: Flauta/Flautim
Configuração Intervalar: 2ª m des; 3ª m asc; 2ª m asc

Motivo 1.8




Localização: Cc. 25-26
Instrumentação: Clarinete 2/Trompa 2
Configuração Intervalar: 2ª m des; 2ª m des; 3ª M asc; 2ª m des

Motivo 1.9




Localização: Cc. 28
Instrumentação: Oboé/Trompete 1
Configuração Intervalar: 2ª m des; 3ª m asc; 2ª m asc

Motivo 1.10




Localização: Cc. 29-30
Instrumentação: Clarinete 1/ Trompa 1
Configuração Intervalar: 2ª m des; 3ª M asc; 2ª m asc

Motivo 1.11



Localização: Cc. 31-32
Instrumentação: Clarinete 3/Trompa 3
Configuração Intervalar: 2ª m des; 3ª M asc; 2ª m asc

Motivo 1.12



Localização: Cc. 35-36
Instrumentação: Clarinete 2/Trompa 2
Configuração Intervalar: 2ª m des; 3ª M asc; 2ª m asc

Fig. 4 - Motivos promotores do desenvolvimento musical (1.7-1.12)

Na secção A1 (cc.1-36), observa-se que a semínima é o elemento rítmico predominante na configuração do discurso melódico - figura rítmica padrão. Ao mesmo tempo que este movimento rítmico acontece com placidez, a textura

harmónica vai variando a cor e a densidade à medida que os motivos vão surgindo agregados a novos timbres, e são congregados novos planos horizontais. Estas ações vão proporcionar um aumento gradual de tensão.

O motivo 1 assume-se como o motivo principal, sendo os restantes doze variações deste. O motivo 1 surge então como pergunta primacial, à qual os restantes motivos apresentam respostas ou tentativas de resposta através de pequenos desenvolvimentos rítmicos. Por se apresentarem de forma consecutiva, os motivos afiguram-se como a necessidade de responder, uma e outra vez, sempre de diferentes formas. Este tipo de discurso manifesta-se na orquestra como um discurso entre timbres, sendo que o tema principal é apresentado no motivo 1, e o discurso vai se desenvolvendo através das consecutivas respostas manifestadas em pequenas variações do tema principal (motivo 1).

Os tipos de intervalos presentes nos motivos estudados encontram-se no quadro seguinte, relativo à qualidade e quantidade dos intervalos presentes nos motivos:

INTERVALO	QUANTIDADE
2 ^a m	25
2 ^a M	5
3 ^a m	5
3 ^a M=4 ^a dim	6
4 ^a p	3
5 ^a p	1
5 ^a aum	1

Fig. 5 - Tabela de Intervalos presentes nos motivos da secção A1

Como se pode observar na figura 5, de uma forma geral existe uma grande predominância do intervalo de 2^a m, notando-se assim uma clara tendência de movimentação cromática. A inconstância intervalar asc/des dá-nos a sensação de blocos sonoros que estão a pairar no espaço sonoro, ao não revelarem de imediato qual o destino da sua movimentação. Esta instabilidade na movimentação dos blocos sonoros também cria tensão. Verifica-se ainda nesta análise intervalar que:

- Existe uma predominância de intervalos de pequena amplitude (quanto maior a amplitude do intervalo, menor a sua quantidade).
- Todos os motivos, à exceção do motivo 1, terminam com um intervalo de segunda, sendo dez intervalos 2^am e dois intervalos 2^aM. Nota-se, portanto, um afinamento intervalar no desenvolvimento motivico.

A tensão harmónica, arquitetada também pela constante ampliação da dinâmica, é projetada em direção a um clímax orquestral, que vai acontecer apenas no final da secção A2.

De facto, a tensão vai aumentando, devido não só, à dilatação gradual da dinâmica e aumento da densidade harmónica, mas também devido a determinados elementos rítmicos que são em certa medida a alavanca que impulsiona esta tensão harmónica e consequentemente textural. Podem-se identificar nesta secção, os cinco motivos rítmicos que proporcionam este aumento de densidade:

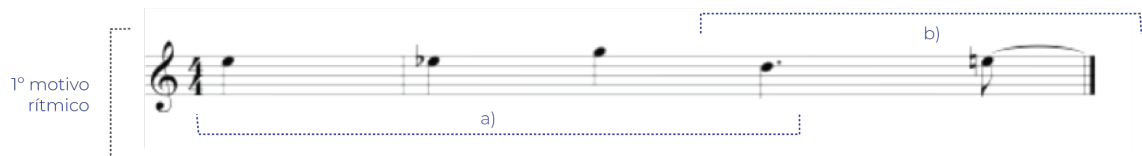


Fig. 6 - Motivo rítmico 1

Este exemplo (figura 6) corresponde ao motivo 1.3 e está compartilhado em a) e b). A parte a) representa o resultado do desenvolvimento rítmico dos motivos que o precedem (motivo 1, 1.1 e 1.2), e apresenta assim o resultado desse desenvolvimento e em simultâneo o movimento rítmico predominante nos motivos seguintes - quatro semínimas. A parte b) apresenta um primeiro de cinco motivos rítmicos.

2º motivo rítmico

Localização: C. 14
Instrumentação: Flauta; Oboé; Clarinete 1

3º motivo rítmico

Localização: C. 26
Instrumentação: Trompete

4º motivo rítmico

Localização: C. 27
Instrumentação: Clarinete 3 e Trompa 3

5º motivo rítmico

Localização: C. 33 e 34
Instrumentação: Clarinete 3 e Trompa 3

Fig. 7 - Motivos rítmicos (2-5)

Estes cinco excertos, que representam cinco motivos rítmicos, são caracterizados pela figuração rítmica contrastante comparativamente aos restantes treze motivos melódicos e simbolizam a força que também vai acionar e impulsionar o aumento da densidade textural e consequentemente da tensão harmónica.

De facto, estes cinco fragmentos têm características diferenciadoras dos restantes materiais presentes nesta secção, devido à fragmentação da unidade rítmica semínima e consequente formação de novas células rítmicas diferenciadoras. Estes são elementos rítmicos diferenciadores no quadro padronal onde estão inseridos.

Ao nível do desenvolvimento melódico, pode-se apontar o intervalo de 2^am como predominante na formação destes cinco motivos rítmicos (exceto o 1^a motivo rítmico que contém uma 2^aM), e o movimento asc da curva melódica.

Relativamente ao desenvolvimento harmónico, confere-se que estes intervalos de 2^am, impulsionados por estes motivos rítmicos, vão criar tensões texturais, devido principalmente à contribuição destes cromatismos na massa intervalar dos blocos sonoros presentes na orquestra. De facto, estes novos blocos sonoros ficam assim mais instáveis momentaneamente, e predispostos a uma resolução harmónica. Esta resolução, acontece de facto, mas apenas momentaneamente. Na verdade, ao chegar aqui, este bloco sonoro transforma-se num novo elemento textural propenso a proporcionar novamente tensão. Esta espécie de ciclo tensão – distensão acontece ao longo desta primeira secção - A1, projetando-se de forma crescente ao longo dos primeiros 37 compassos iniciais. Também é relevante registar que ao longo destes 37 compassos, a tensão e densidade é reforçada não só pelas características texturais, harmónicas, melódicas e rítmicas, mas também pela instrumentação. O número de instrumentos vai aumentando ao longo desta secção, verificando-se também um aumento proporcional da massa sonora. Todos estes elementos alocados ao aumento da dinâmica, torna todo o volume sonoro mais intenso. Estes mesmos elementos, apresentam-se de forma muito gradual ao longo desta parte, sugerindo, como já se referiu, um reflexo musical sereno, apesar de toda a tensão criada. Os elementos criadores de tensão que apresentamos até aqui, unificam-se num só objetivo, transfigurando-se como a ideia central em toda esta secção: atingir o clímax orquestral no final da secção A2.

Importante referir que as cordas surgem no compasso 30 e são de alguma forma um suporte aliviador de tensão devido ao alicerce de linhas horizontais mais graves na conceção harmónica orquestral. Este grupo instrumental, vem de certa forma suavizar a densidade harmónica e diminuir a tensão. O facto de existirem linhas

assumidamente graves adicionadas a uma textura densa aguda, desenha uma diminuição da tensão e da densidade - as funções intervalares mudam devido à existência de novos planos horizontais localizados no registo grave. Por esta razão, os planos melódicos agudos mudam de função intervalar e assim obtemos uma massa sonora mais ampla e menos dissonante, correspondendo a uma nova textura originada através da conjugação dos dois blocos sonoros agora existentes: grupo instrumental dos sopros e das cordas.

As cordas surgem no plano orquestral de forma faseada:

1º contrabaixo (c.30)

2º violoncelos (c.30)

3º violas e violinos II (c.31)

4º violinos I (c.36)

A organização do plano instrumental é feita dos instrumentos mais graves para os mais agudos. O elemento rítmico, colcheia, que até aqui, na secção A1, é utilizado de forma pontual e aplicado como elemento diferenciador (cinco motivos rítmicos - figuras 6 e 7), vai ser agora, na secção A2, o elemento rítmico padrão. São os violinos I que apresentam pela primeira vez, no c. 36, este elemento rítmico. Verifica-se portanto uma diminuição para metade, do sentido métrico rítmico, relativamente às durações das figuras musicais utilizadas na secção A1 para esta nova secção, A2, que se inicia no c. 38 e se prolonga até ao c. 45.

O c. 37, além de ser o último c. da secção A1, representa também uma transição motívica dentro desta parte A. Esta mudança motívica apresenta-se sob a forma de mutação do padrão rítmico e consequente mudança do desenho melódico e textura harmónica.

1.2. Secção A2 – cc. 38 – 45

Nesta secção observamos a movimentação no espaço sonoro de seis blocos sonoros horizontais distintos.

● Flauta e Flautim ● Oboé e Trompete 1 ● Clarinete 1 e Trompa 1
 ● Clarinete 2 e Trompa 2 ● Clarinete 3 e Trompa 3 ● Contrabaixo e Violoncelo

Fig. 8 - Blocos sonoros - Análise (cc. 38-42)

Como podemos observar na figura 8, a movimentação dos violinos I e II, e viola é paralela à movimentação do grupo instrumental dos sopros, ou seja, foi feita uma redução dos conteúdos presentes nos sopros para este grupo instrumental. A relação feita foi a seguinte:

- Violino I – flauta/flautim (mais oboé e clarinete 1 na última pulsação do c. 42)
- Violino II – oboé e clarinete 1/trompete 1 e trompa 1 (redução do discurso ritmicamente mais movimentado)
- Viola – clarinete 2 e clarinete 3/trompa 2 e trompa 3 (redução do discurso ritmicamente mais movimentado; c. 43 movimentação igual aos violinos com menos uma nota para proporcionar mais uma linha harmónica)

A colcheia é a figura rítmica predominante de todo o discurso motivico desta secção. O fundamento desta afirmação afigura-se ao longo de todos os compassos desta secção. O motor desta teia orquestral, arquitetada com seis blocos sonoros (figura 8), é movido por esta figura rítmica. Verifica-se que no plano vertical, esta teia orquestral é preenchida com esta figura rítmica. A colcheia está presente em todas as possibilidades rítmicas de cada compasso quaternário, nas 8 possibilidades rítmicas

das 4 pulsações existentes. Neste caso específico, observa-se a existência de cinco blocos sonoros (sopros) responsáveis por esta movimentação à colcheia.

Importante referir um paralelismo existente entre este movimento à colcheia e as quatro colcheias interpretadas pelo trompete 1 no c. 37. De facto, esta frase – quatro colcheias - representa não só o gatilho que aciona este novo movimento, mas também o abandono do padrão rítmico antecessor a este - quatro semínimas. Há de facto aqui um paralelismo simbólico entre figura rítmica padrão da secção A1, quatro semínimas, e as quatro colcheias interpretadas pelo trompete 1 no c. 37. Estas quatro colcheias representam a transição de elemento rítmico predominante: de semínimas para colcheias. Nos compassos seguintes todos os conjuntos instrumentais interpretam os respetivos blocos sonoros apenas com uma ou duas colcheias consecutivas. Assim forma-se uma textura harmónica complexa, derivado ao elevado número de blocos sonoros sobrepostos, e à elevada movimentação de cada um deles no espaço sonoro. Além desta secção ser caracterizada por um crescendo contínuo, é também ostentada, à semelhança com a primeira secção desta parte (A1), pelo desenvolvimento dos planos horizontais no sentido ascendente. Esta secção representa portanto a reta final para atingir o clímax orquestral, aqui presente no c. 44.

1.3. Secção A3 – cc 46 – 55

Esta secção é caracterizada por uma frase movimentada nos violinos, edificada sobre um pedal em mi. Depois de um impetuoso crescendo para atingir a dinâmica fortíssimo, que acontece no compasso 44, e libertar toda a energia acumulada durante a secção A1 e A2, acontece um diminuendo gradual até atingir a dinâmica piano. O bloco sonoro formado deste diminuendo, nos cc. 44 a 46, tem a nota Mi como predominante. Esta nota passa a ser pedal durante esta secção e é executada pelos sopros, contrabaixo e violoncelos. Enquanto isso acontece, os violinos protagonizam um movimento solista ao confeccionarem uma frase agitada sobre esta pedal (cc. 46-52). Este movimento dos violinos é caracterizado pelo discurso feito em trança pelos violino I e II. Esta técnica composicional produz um contraponto a duas vozes dinâmico e instável ao interpretarem as partes mais virtuosas da frase musical de forma intercalada. Toda esta movimentação por parte dos violinos vai confluir também à nota Mi no registo agudo no c. 52. A partir do c. 53 acontece um diminuendo apoiado em todos os instrumentos na nota mi. Todo este processo faz antever algo: a preparação da entrada de um novo grupo instrumental e em simultâneo uma nova parte.

2. PARTE B – cc.56 – 91

Na parte B do concerto considera-se a seguinte estruturação:

B1	a)	Piano e contrabaixo	56-76
	b)	Piano contrabaixo e bateria (trio jazz)	77-80
B2		Trio de jazz e orquestra	81-91

Fig. 9 - Parte B - Organização Estrutural

Se na parte A do concerto, a subdivisão estrutural se efetuou por razões motivicas, texturais e linguísticas, nesta segunda parte a subdivisão em secções foi feita por razões instrumentais. Nesta parte é apresentado um novo grupo instrumental: o trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria). Considera-se portanto que a organização estrutural é feita aqui por razões tímbricas.

2.1. Secção B1 – cc. 56 – 76

Subsecção B1 a) - No compasso 56, o conjunto instrumental jazzístico apresenta-se em duo: piano e contrabaixo. Este duo surge com grande contraste dinâmico e rítmico relativamente aos últimos compassos da parte A). Este novo bloco sonoro surge como um abalo projetado pelo *sforzando*, causando um certo alarme momentâneo. Este sobressalto sonoro é rapidamente aconchegado por sons aveludados, que ao surgirem amplamente dilatados no espaço sonoro, deixam ressoar em cada acorde as suas cores tímbricas.

Nesta secção, o piano e contrabaixo vão se explanando, apresentando um discurso musical abundante em ritmo complementar. Este duo manifesta-se em uníssono apenas em dois locais: cc. 61-63 e cc. 66-68. Nestes compassos o uníssono do grupo instrumental reforça a melodia, destacando-a.

A partir daqui, verifica-se um aumento da movimentação melódica e da densidade harmónica. Todo este gesto vai desembocar ao centro harmónico Sib eólio (c. 72), que constrói a partir daqui, um novo motivo rítmico e harmónico. Este gesto motivico vai-se estender até ao final desta subsecção (c. 80), e caracteriza-se pelo jogo rítmico desenvolvido pelo piano e contrabaixo, e pela tensão harmónica que este contraponto rítmico vai construindo.

No c. 77 - subsecção B1 b) - a bateria junta-se ao piano e contrabaixo, e fica finalmente o trio de jazz completo. A bateria de jazz acrescenta um novo

elemento tímbrico, e complementa o ritmo já imposto pelo piano e contrabaixo. É gerado assim um *groove* jazzístico desenvolvido pelos três elementos do trio.

A partitura oferece ao baterista de jazz notação musical escrita nos primeiros seis compassos desta secção (cc. 77-82), além da indicação “*Play broken 16’ even feel groove in simbals with similar rhythm*”, ou seja, o baterista tem notação musical escrita apenas nos primeiros seis compassos. Estes seis compassos servem como exemplo da linguagem que pode tocar, nestes mesmos compassos e nos nove compassos que sucedem a estes em que já não tem notação escrita. A linguagem do baterista de jazz vai ser exposta deste modo ao longo de todo concerto. Consideramos que a parte criativa está muito presente neste instrumento ao longo de todo o concerto, oferecendo um carácter indeterminista devido ao lado subjetivo que este tipo de interpretação implica.

2.2. Secção B2 – cc. 81 - 91

Esta secção é caracterizada pelo primeiro momento de encontro entre o trio de jazz e a orquestra. Enquanto o trio de jazz apresenta um carácter *impromptu*¹², a orquestra afigura-se neste primeiro momento com três clarinetes e uma trompa. Estes quatro instrumentos expõem uma textura polifónica, onde se destaca a trompa com material mais melódico.

Esta secção é constituída por vários planos horizontais, que formam uma textura polifónica, e se desenvolvem até ao c. 91. Neste desenvolvimento textural podemos denotar como o discurso tímbrico sucede:

- até ao c. 86 carácter *impromptu* no piano com textura polifónica dos sopros;
- nos cc. 88 e 89 os clarinetes destacam-se devido ao carácter melódico que apresentam;
- cc. 89 - 91 - frase conclusiva desta secção interpretada pelas flautas e flautim.

Pode-se observar assim a alternância de papel principal na orquestra: piano – clarinete – flauta/flautim. Neste seguimento de episódios observa-se ao longo

¹² Impromptu (Fr) - Literalmente "improvisado" ou "num repente", embora no século XIX, tenha sido usado como título para pequenas peças de música instrumental, por vezes em forma de canção, por ex. os de Schubert, de Chopin e de Schumann. No século XX, o termo foi usado por Britten para revisão do 3º andamento do seu Concerto para Piano. (Kennedy, (1994), p. 346)

deste percurso o deslocamento de material melódico para o registo agudo do espaço sonoro; daí a conclusão deste movimento com o grupo instrumental com este tipo de características tímbricas – flauta e flautim. Toda esta construção textural vai concluir abruptamente no final do c. 91, com a entrada no c. 92 das cordas em pizzicato, percussão, tímpanos e sopros graves.

Ao longo desta parte B, verificamos que a densidade sonora possui uma relação direta com a instrumentação. Pode-se observar na figura 10 o aumento faseado do número de instrumentos durante esta parte. O aumento do número de fontes sonoras ao longo desta parte proporciona um aumento proporcional de densidade tímbrica no espaço sonoro.

cc. 56-76	Piano e contrabaixo	2 instrumentos
cc. 77-80	Piano, contrabaixo e bateria (trio jazz)	3 instrumentos
cc. 81-89	Trio de jazz, 3 clarinetes e trompa	7 instrumentos
cc. 89-91	Trio de jazz, flautim, flauta, 3 clarinetes, trompa	9 instrumentos

Fig. 10 - Instrumentação parte B (Proporcionalidade Instrumentação - densidade sonora)

3. PARTE C – cc. 92 - 143

A parte C do concerto tem a seguinte organização:

C1 cc. 92-113	Introdução (cc. 92-95)	21 cc.
	- Oboé + tímpanos (cc. 96 - 99)	
	- Oboé + tímpanos + cordas (cc. 100 - 109)	
	- Oboé + tímpanos + cordas + percussão (cc. 110 - 113)	
C2 cc. 113-123	Transição piano - orquestra	10 cc.
C3 cc. 124-143	Secção orquestral	19 cc.

Fig. 11 - Parte C - Organização Estrutural

A parte C deste concerto é constituída por duas secções, C1 e C3, unidas por uma pequena secção, C2. Esta secção, C2 opera como elemento estrutural de ligação entre as secções C1 e C3.

3.1. Secção C1 – cc. 92 – 113

Esta secção é constituída por um segmento introdutório de 4 cc., e depois, um *solo* de oboé.

No fragmento introdutório (cc. 92-95), é exposto novo material musical, apresentado pelo grupo instrumental das cordas. Este material é caracterizado por um *ostinato* em *pizzicato* interpretado em semicolcheias.

Sobre esta base textural apresentada pela família das cordas, os sopros (trompa 3, trombone 2 e tuba) executam um pedal no registo grave, em Do, a meio do c. 92. Este pedal é interpretado posteriormente (cc. 102, 104, 106, 107, 108, *etc.*) de forma desfasada ritmicamente, para dar a sensação de maior movimento rítmico e contrapontístico. Durante o solo, os tímpanos apresentam um *ostinato* elaborado ao longo de duas pulsações, e a percussão interpreta no tímbal 14` o mesmo discurso rítmico executado pelas violas e violoncelos. Esta textura sonora, composta por estes grupos instrumentais, interrompe-se abruptamente no final do c. 95, para dar voz ao solo de oboé.

O oboé inicia o solo no c. 96 apenas acompanhado pelos tímpanos. Verifica-se novamente um grande contraste textural na mudança de secções. Este solo, apresenta uma linguagem rítmica e melódica diversificada, e apesar de estar escrito, confere um carácter improvisatório ao discurso. Ao longo do solo observa-se um aumento quantitativo de figuras musicais, proporcionando um aumento gradual da complexidade rítmica e melódica.

O grupo instrumental das cordas, surge no compasso 100, e inicia em *pizzicato*, um discurso complementar (de resposta) ao solo de oboé. Este *background* ao solo surge inicialmente nos violinos, e depois manifesta-se por todo o grupo instrumental das cordas. No c. 110, as cordas expõem novamente o *ostinato* apresentado na parte introdutória desta secção. O aumento não só da complexidade rítmica e textural, mas também da dinâmica, ganha mais relevo quando no c. 110 é adicionado o grupo instrumental da percussão, e este complementa o *ostinato* feito pelas cordas.

Todo este gesto vai culminar num crescendo que se movimenta em direção a duas notas acentuadas, que assinalam nova interrupção brusca deste discurso musical e o final desta secção no c. 113.

3.2. Secção C2 – cc. 113 – 123

Esta secção é constituída por duas secções de piano solo ligadas entre si por uma secção orquestral, que contém elementos rítmicos e melódicos já apresentados anteriormente e que são aqui reutilizados:

- cordas (*ostinato*) – (cc. 116 a 118)
- acentuação presente no *ostinato* elaborado pelos violinos – este elemento rítmico corresponde ao material apresentado pelo piano, no c. 118. Este motivo é também apresentado no flautim (c. 118) e na flauta e oboé (c. 119). Esta secção intermédia, C2, vai terminar com uma pequena fracção de piano solo, com características virtuosas, que nos leva à última secção desta parte C, a secção C3.

3.3. Secção C3 – cc. 124 – 143

Esta secção possui características sinfónicas e explora vários blocos tímbricos e diferenciadores da orquestra.

É o grupo instrumental das cordas que inicia esta secção. Este grupo instrumental apresenta aqui um carácter melódico no registo agudo liderado pelos violinos I. Os violinos II, violas, clarinetes e a trompa I, acomodam esta melodia com blocos harmónicos arquitetados com 5 vozes. Esta teia harmónica, traçada com notas longas, vai serenar as desordens erguidas pelo piano nos compassos que antecedem esta secção.

Este movimento muda de personagem melódica no c. 131. A flauta e flautim, assumem esta posição de destaque melódico, notando-se assim uma mudança tímbrica. Esta mutação tímbrica, é sustentada não só pelas madeiras (flauta e flautim) e metais (duas trompas com características de sustentação harmónica), mas principalmente pelo facto das cordas terem saído de cena precisamente no compasso 131. Por este motivo, apesar de se manterem 5 vozes, distribuídas pelos clarinetes e trompas, o volume sonoro é menor, remanescendo uma sonoridade mais intimista.

Este bloco sonoro permanece apenas 3 cc. e nos cc. 133-135 o é o trompete que apresenta agora material melódico.

No c. 136, a trompa I fica a solo iniciando uma melodia. Depois, no compasso seguinte é acompanhada harmonicamente pelos instrumentos possuidores de registos graves (tuba, trombones e restantes trompas).

O final desta secção, começa a evidenciar-se com a nota longa no final do c. 139 interpretada pelos metais. No c. 140, os clarinetes e trompas dão um novo impulso musical, como se fosse o último suspiro, antes do oboé desenhar a melodia que irá conduzir a obra à parte seguinte.

Em forma de conclusão, podemos realçar o resumo do movimento tímbrico desta secção. Caracteriza-se por:

- início no registo agudo (1º violinos; depois 2º flautas e flautim);
- movimentação gradual para o registo grave (trompete, depois trompas e tuba)
- conclusão do gesto no registo médio (Oboé e clarinetes).

Nesta digressão tímbrica pela orquestra, observamos a capacidade da própria orquestra, adquirir variadas personalidades tímbricas. Todo este gesto sinfónico culmina no c. 142/143 com um acorde suspensivo, resolvido imediatamente pelo contrabaixo com a nota Fá#. Esta nota afirma simbolicamente o término desta parte e ao mesmo tempo o início de uma nova.

4. PARTE D – cc. 143 – 197

A parte D deste concerto é caracterizada pelo carácter aberto, improvisação e indeterminação. É constituída por três secções:

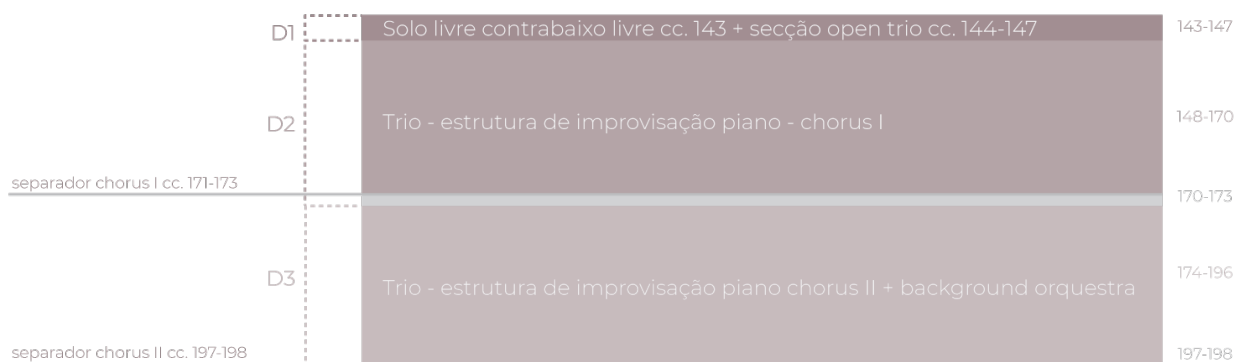


Fig. 12 - Parte D - Organização Estrutural

4.1. Secção D1 e D2 – cc. 143 – 170

A secção D1 representa dois momentos: *solo* de contrabaixo livre e a secção *open trio* onde além do contrabaixo intervém também o piano e bateria. A secção D2 apresenta uma estrutura harmónica de 24 compassos, criada para incorporar o 1º *chorus* de improvisação. Estas secções (D1 e D2) terão uma análise mais pormenorizada no subcapítulo: “Música Erudita e Jazz: Ralacionamento entre os dois domínios ao longo da obra” (página 99-107).

4.2. Secção D3 – cc. 174 – 197

No c. 174 inicia não só o 2ª *chorus* de improvisação, mas também a intervenção da orquestra como plano de fundo à performance do trio de jazz. A orquestra principia com uma melodia interpretada pelas violas e acompanhadas pelos violoncelos, ambos com arco. No c. 184/185 estes dois instrumentos fazem *pizzicato* a contratempo, dando agora lugar aos violinos para executarem um gesto melódico. Os sopros (c. 186 - 190) intervêm inicialmente representados pela flauta, flautim e clarinete, executando alguns elementos rítmicos (que são reforçados pelo baterista de jazz), e depois com elementos melódicos oferecidos pelo clarinete e oboé. Logo a seguir o testemunho é transmitido novamente às cordas. Estas interpretam aqui alguns elementos rítmicos e melódicos em *pizzicato* nos cc. 190 e 191. Estas frases também são reforçadas pelo baterista de jazz.

Nos cc. 192/193 o contrabaixo e bateria silenciam, e ficam apenas alguns instrumentos de sopro, que ao executarem notas consecutivas, projetam no espaço sonoro um acorde, e depois uma frase rápida em movimento descendente, que faz adivinhar o princípio do fim da improvisação no piano.

O solo termina no c. 196 depois de dois compassos interpretados pelos instrumentos graves onde criam uma textura polifónica e ritmicamente enérgica.

O final do c. 196 é tocado apenas pelos trombones e tuba. Estes executam um bloco sonoro que apresenta características cromáticas, e que nos leva ao elemento textural que já escutamos na transição do *chorus* I para o *chorus* II - separador de coros. Este separador é de facto repetido aqui (c. 197) mas com um final distinto, é apenas ritmicamente parecido. Entramos assim na parte E do concerto.

5. PARTE E – cc. 197 – 255

Na quinta parte deste concerto verifica-se a existência de uma sequência de cinco episódios orquestrais. A delimitação espacial destes episódios é a seguinte:

E1	Introdução	cc. 199-203
E2	Solo clarinete	cc. 203-213
E3	Secção cordas + background sopros	cc. 214-220
E4	Saída secção cordas + preparação relógio de sala	cc. 221-236
E5	Relógio de sala	cc. 237-255

Fig. 13 - Parte E - Organização Estrutural

5.1. Secção E1 – cc. 199-203

- Primeiro Episódio Orquestral –

O primeiro episódio orquestral surge no último c. da última secção estudada - c. 198. Nestes últimos compassos da secção anterior, verificamos a existência de motivos que vão ser proeminentes ao longo da obra: nota curta/longa; tercína com pausa na primeira figura. Estes elementos fazem parte dos conteúdos presentes nos separadores de coros I e II.

No final do compasso 198 surge um bloco sonoro executado pelos trombones. Logo a seguir, no início do c. 199, inicia um novo bloco sonoro executado pelas trompas 2 e 3. Uma pulsação e meia depois, surge ainda um outro interpretado pelo clarinete 2, trompa 1 e os trompetes 1 e 2. Verifica-se então a existência de três planos sonoros distintos sobrepostos: A, B e C.

Instrumentação:
Plano A - Trombone 1 e 2
Plano B - Trompa 2 e 3
Plano C - Clarinete 1; Trompa 1;
Trompete 1 e 2

Fig. 14 - Planos sonoros A, B e C (cc. 198-201)

Análise plano A – (c. 198 - 201) movimento descendente cromático utilizando tercínas como figuras rítmicas padrão. Este movimento é feito a duas vozes (trombone 1 e 2) arquitetadas com intervalo entre si de 4ªaum. No c. 200 a célula rítmica utilizada passa a ser contratempo de semicolcheia/semicolcheia seguido de notas longas.

Análise plano B – (c. 199 - 201) movimento ascendente cromático utilizando contratempo de semicolcheia/semicolcheia como célula rítmica padrão. Este movimento é feito a duas vozes (trompa 1 e 2) construído com intervalos

constantes de 7ªM entre ambas. No c. 200, a célula rítmica utilizada passa a ser a tercina de colcheia. Acontece também um movimento por *gliss* descendente, direcionando este gesto para notas longas (c. 201).

Análise plano C - (c. 198 a 201) movimento melódico paralelo constituído por quatro vozes (trompete 1 e 2; trompa 1 e clarinete 2). Este gesto, irá sofrer uma mutação (redução rítmica) e manifestar-se como elo de ligação (cc. 202 - 206) entre este episódio e o seguinte.

Análise do movimento harmónico, melódico e rítmico do plano C:



Fig. 15 - Plano C - Redução Melódica (cc. 199-201)

Os acordes b), c), d) e e) têm unidades intervalares internas fixas: 3ªM, 2M e 4ªp. Os restantes acordes possuem uma constituição intervalar interna variável. A figura rítmica padrão utilizada ao longo dos três compassos é a semínima com ponto.

No c. 202 verificamos a seguinte progressão harmónica:



Fig. 16 - Plano C - Progressão Harmónica (c. 202)

Tal como se pode confirmar na figura seguinte, a constituição intervalar dos acordes formados nesta progressão harmónica é sempre inconstante:

1	4p	2M	3M
2	4dim	2M	3M
3	4p	3m	3m
4	4dim	3M	3m
5	3aum	2M	4dim
6	3m	3M	3M

Fig. 17 - Plano C - Constituição Intervalar (c. 202)

O movimento melódico e harmónico presente no c. 202 (plano C) vai sofrer uma diminuição dos valores rítmicos no c. 203 mantendo a organização melódica e harmónica. A mutação feita envolve a redução para metade do valor rítmico das figuras.



Fig. 18 - Mutação rítmica - c.202 e 203

Verifica-se uma nova mutação rítmica deste bloco sonoro no compasso seguinte, e a repetição deste no c. 206. Tal como no exemplo anterior, a mutação é apenas rítmica, ou seja, envolve a mesma melodia e harmonia, mudando apenas a constituição da célula rítmica. Neste caso, tal como se pode observar na figura seguinte, a célula rítmica é apenas constituída por semicolcheias.



Fig. 19 - Mutação rítmica - c.204 e c.206

Os planos A, B e C representam 3 blocos sonoros distintos. O facto de serem apresentados em simultâneo, faz com que a massa sonora daí resultante seja constituída por oito planos horizontais diferentes. Apesar do número elevado de vozes, a movimentac  o dos três blocos sonoros   perceptível ao ouvido, devido às diferenças rítmicas contrastes existentes entre eles.

Registamos também, em relação a este episódio, mais dois aspectos:

- cruzamento de materiais entre os diferentes blocos sonoros;
- movimento rítmico constante.

Podemos observar na figura seguinte estes dois aspetos.

Movimento rítmico constante Cruzamento de materiais

Fig. 20 - Cruzamento de Materiais; movimento rítmico (c. 199-202)

Legenda descritiva:

- Bloco A - apresenta um movimento descendente constituído por tercínas;
- Bloco B - movimento ascendente representado por células rítmicas constituídas por contratempo de semicolcheia/semicolcheia;
- Bloco C - em movimento melódico constituído por semínimas pontuadas;
- Cruzamento de materiais entre blocos (A e B) – SETA CINZENTA;
- Movimento rítmico paralelo constante formado pela figura rítmica: semínima com ponto – ESPAÇO COM TRACEJADO LARANJA.

Em forma de conclusão consideram-se várias personagens sonoras distintas que se complementam e formam uma unidade textural polifónica e polirítmica.

5.2. Secção E2 – cc. 203 - 213

- Segundo Episódio Orquestral –

No c. 203, a percussão liberta o elemento rítmico precursor da entrada num novo episódio orquestral. Este episódio é caracterizado por um elemento rítmico já

abordado e explanado na análise do episódio anterior (figura 20): frase constituída por semicolcheias. Aqui, às semicolcheias executadas pelo clarinete 2, trompa 1 e trompetes, junta-se o contrabaixo em *walking bass*, e o piano com blocos de acordes ritmicamente contrastantes com os restantes planos sonoros (c. 204). No c. 205, tudo se interrompe para ouvir em quase silêncio o bloco sonoro interpretado pelas trompas 2 e 3 e trombones. Logo a seguir, no c. 206 é repetido o c. 204 criando assim um diálogo dinâmico intermitente - forte-piano. O bloco sonoro apresentado pelos trombones, trompa 2 e trompa 3, afirma-se como uma base harmónica constante, mas ritmicamente inconstante, que vai estar presente ao longo deste episódio.

O solo de clarinete é a personagem principal que se sobrepõe a esta base harmónica e rítmica. O *comping* ao solo é feito também pelo piano, contrabaixo, percussão e bateria de jazz além da secção de sopros que acabamos de descrever. Neste episódio destacamos o facto do trio de jazz apresentar pela primeira vez um *groove swing jazz*. Aqui, o contrabaixo aplica a técnica *walking bass* e o piano e bateria complementa-a com *comping* ao solo. Considera-se que nesta circunstância o trio de jazz passa a quarteto, encarando a secção de sopros como um quarto elemento. O solo de clarinete apresenta um carácter improvisatório e caracteriza-se por conter células rítmicas que por se repetirem funcionam como padrão motivico ao longo do solo. Algumas destas células rítmicas são dobradas pelo contrabaixo, dando-lhe assim ainda mais ênfase. Observemos na figura seguinte (figura 21) as três células rítmicas que fortalecem motivicamente o solo de clarinete:

 Notas repetidas - duas/três colcheias
 Colcheia/duas semicolcheias
 Duas semicolcheias/colcheia

Fig. 21 - Células rítmicas do solo de clarinete

Todo este gesto jazzístico termina com uma frase em uníssono no final do c. 213, interpretada pelo piano, bateria, percussão e clarinete. Esta é a deixa para o início do episódio orquestral seguinte.

5.3. Secção E3 – cc. 214-220

- Terceiro Episódio Orquestral -

O terceiro episódio orquestral é caracterizado pela presença predominante da família das cordas. Destacamos dois motivos rítmicos promotores do desenvolvimento musical:

- semicolcheia/colcheia pontuada (som curto/som longo); (já apareceu nos compassos 172 e 198)
- pausa de colcheia duas colcheias (em tercína). De salientar que este motivo já apareceu no elemento de ligação entre coros de improvisação na parte D deste concerto (c. 171 e c. 197).

Consideram-se estes materiais emblemáticos neste concerto, por serem consecutivamente utilizados e desenvolvidos.

Neste episódio os violinos I e II destacam-se na orquestra ao apresentarem um discurso melódico contrapontístico que ostenta características virtuosas. Os restantes instrumentos da família das cordas tecem os restantes três planos horizontais que complementam o gesto dos violinos.

Simultaneamente, os sopros desenvolvem um *background* harmónico a este gesto das cordas até ao c. 218, silenciando-se depois. Na última pulsação do c. 220, as flautas, flautim e percussão reforçam a frase finalizadora deste 3º episódio orquestral.

5.4. Secção E4 – cc. 221 - 236

- Quarto Episódio Orquestral –

O quarto episódio orquestral é considerado uma secção de transição entre o terceiro episódio (E3) e o quinto episódio orquestral (E5). A razão para esta atribuição nominal é o facto de conter materiais reexpositivos das secções anteriores e materiais expositivos relativos ao episódio orquestral E5.

Este episódio inicia-se tal como o 3º episódio (E3): com tercínas, mas agora de semínima, e ao contrário do episódio E3, estas apresentam-se em movimento descendente. Em simultâneo, o motivo semicolcheia-colcheia pontuada é apresentado pelos trompetes, depois trombones e por fim pela tuba, à distância de uma pulsação. Este movimento textural dirigido por este grupo instrumental, vai alvejar um *gliss* no terceiro tempo do c. 223. Estes cinco sopros vão a partir daqui

desenhar um movimento cromático contrapontístico descendente – estão sempre desencontrados ritmicamente à distancia de uma colcheia. Este tipo de movimento já aconteceu na parte A (cc. 38-43) mas em movimento ascendente. O facto deste gesto se manifestar agora em movimento descendente exprime uma intensão caracterizadora do findar de algo. Este movimento por parte deste grupo instrumental (cinco sopros), serve de base harmónica aos movimentos solistas da flauta, flautim e oboé que acontecem precisamente durante estes mesmos compassos.

Esta sequência de gestos melódicos das madeiras (flauta/flautim/oboé) é caracterizada por utilizar material do episódio E3, interpretado pelos dos violinos I e II. Esta reexposição motívica tem início no c. 221 com os trompetes 1 e 2 a apresentarem logo desenvolvimentos a esse material apresentado no E3.

No c. 228 surge a célula rítmica (duas tercinas de semínimas) que vai ser o elemento rítmico precursor de todo o episódio orquestral E5. Do c. 228 até ao c. 236 verifica-se uma diminuição gradual, mas considerável da dinâmica da orquestra, e também da quantidade de instrumentos assentes na massa orquestral. O elemento rítmico tercina de semínima vai se evidenciar em cada uma das trompas, e depois, de forma conclusiva, nos clarinetes em diminuendo de forma a atingir o pianíssimo. De referir também que os pratos nesta mudança de transição de episódio têm um efeito suspensivo.

5.5. Secção E5 – cc. 237 - 255

- Quinto Episódio Orquestral -

O quinto e último episódio orquestral desta parte E, é denominado “relógio de sala”. A razão para a atribuição deste nome, foi a ideia de reproduzir um antigo relógio (móvel), que a minha avó tinha na sala e de onde se ouvia nitidamente o pêndulo que o relógio possuía, responsável por assinalar os segundos. Os segundos do relógio de sala são evidenciados pelas semínimas tocadas em pizzicato pelos violinos I e II. O clarinete também faz este mesmo ritmo, mas ao contrário dos violinos, desenvolve uma melodia. O TIC-TAC do relógio de sala, aqui materializado pelo pizzicato nas cordas, faz pano de fundo à melodia tocada pelas violas e trompa I. As restantes trompas, violoncelo e contrabaixos são os responsáveis pela construção harmónica que aqui muda praticamente de dois em

dois compassos, evidenciando um movimento harmónico lento, e contrastante com tudo o que já aconteceu até aqui neste concerto.

No c. 244 os violinos I intervêm ao assumir a melodia principal, e ficam agora as violas a fazer contra-melodia a estes. Todo este movimento é em dinâmica crescente e texturalmente mais polifónico à medida que o episódio vai decorrendo. Verifica-se que existem três linhas melódicas e três linhas harmónicas a ser executadas em simultâneo:

- linhas de definição melódica - violino I e II, violas e clarinete 1, trompa 1
- linhas de definição harmónica - contrabaixo, trompa III, violoncelos e trompa II

Gradualmente, a quantidade de linhas horizontais vai diminuir. A intervenção dos trombones nos cc. 250 e 251 e logo a seguir o uníssono executado pelas madeiras (flauta e flautim) evidencia o final deste episódio e simultaneamente desta parte.

Importante evidenciar a relevante predominância em todo o episódio, do ritmo tercina de semínima, em contraponto com semínimas (relógio de sala). Esta célula rítmica é estrutural em todo o episódio. Por isso consideramo-la como o elemento motivico caracterizador deste episódio.

No início da parte seguinte (F), este mesmo elemento motivico, “relógio de sala”, surge não só logo no início, executado no piano, mas também ao longo da parte inicial, evidenciando assim um prolongamento motivico.

6. PARTE F – cc. 256 – 368

A sexta parte do concerto está organizada da seguinte forma:

F1	Solo escrito contrabaixo	a)	Introdução	256-270	256-295
		b)	Desenvolvimento	271-295	
F2	Percussão	a)	Percussão		294-320
		b)	Percussão + solo bateria jazz		321-345
		c)	Percussão + solo bateria de jazz + orquestra		345-356
		d)	Percussão + bateria de jazz		357-368

Fig. 22 - Parte F - Organização Estrutural

6.1. Secção F1– cc 256 - 295

A secção F1 representa um solo escrito de contrabaixo (cc. 256-295). Consideramos que o solo está segmentado em duas partes: introdução - F1 a) cc. 256-270, e desenvolvimento - F1 b) cc. 271-295.

O início desta parte é também caracterizado pela segunda e última mudança de andamento metronómico. A pulsação passa aqui de 75 bpm para 108 bpm.

O contrabaixo inicia a subsecção F1 a) com uma anacruse para o c. 256. É precisamente esta nota que representa o gatilho impulsionador do discurso do piano. O piano apresenta material motivico que já tinha sido exposto – “relógio de sala” (E5). Verifica-se, portanto um prolongamento temático e motivico, recondicionando materiais com diferentes timbres e propósitos. A nota Dó executada pelo contrabaixo apresenta um carácter suspensivo, que depois deste gesto inicial resolve no chão harmónico Sib. O c. 268 exprime, pelo seu conteúdo, o término da temática rítmica relógio de sala.

A subsecção, F1 b), representa o desenvolvimento do solo de contrabaixo.

As quiálteras voltam a estar muito presentes, mas agora de colcheia. Em termos de figuração, verifica-se o aparecimento gradual de figuração mais rápida, tornando o solo mais virtuoso à medida que se aproxima do final. O piano manifesta-se de forma contrastante na parte introdutória e no desenvolvimento. Na parte introdutória, verifica-se a utilização de figuras rítmicas com durações iguais ou superiores a duas pulsações, sugerindo assim mais espaço no espaço sonoro. No desenvolvimento, o piano manifesta-se de forma mais incisiva, respondendo os impulsos solísticos do contrabaixo.

Relativamente à condução melódica e harmónica, verificamos que este solo está assumidamente em Sib eólio. Uma condução modal que ao longo de quase 40 cc. explora este campo harmónico em diversos registos e intensidades. O solista explora um arco-íris de cores sonoras distintas, apesar da cor fundamental ser sempre a mesma: Sib eólio. Esta cor fundamental é constantemente avocada durante o solo (*e.g.* cc. 266, 270, 272, 275, 276, 279, 284, 287, 293 e 294).

Este chão harmónico, Sib eólio, não surge aqui pela primeira vez. O mesmo já aconteceu na parte A do concerto nos cc. 72-76. Verifica-se aqui então um paralelismo ou relação harmónica entre a parte A e esta parte F deste concerto.

Nos cc. 283-284 verificamos que este solo se desloca do centro modal Sib, notando-se um campo modulatório que rapidamente se retrai, voltando de novo ao centro modal sib eólio.

A bateria de jazz acompanha o solo de contrabaixo com escovas proporcionando uma sonoridade mais íntima. Este novo timbre apresenta dinâmica inferior relativamente às partes anteriores, oferecendo aqui volume proporcional ao som do grupo instrumental que está a acompanhar. O baterista de jazz tem apenas a indicação: “*Play with brushes even 8*”. Fica então ao seu critério a forma como vai abordar o acompanhamento do solo. Como este solo de contrabaixo está escrito, o baterista pode preparar previamente os materiais a explorar embora a ideia primordial seja a criação feita na hora. O baterista de jazz deve seguir a linguagem feita pelo contrabaixo e pianista, interagindo com eles de forma a complementar o discurso que eles apresentam. Pode portanto realçar as suas frases, assistir os *kiks* (acentuações) do piano, *etc.* Embora esteja sempre tudo em aberto, pois a maior parte das decisões musicais são tomadas na hora da performance, estas são algumas estratégias de interação ao acompanhamento do solo.

O final do solo de contrabaixo acontece polifonicamente orquestrado com o apoio do grupo instrumental da percussão: tímpanos, triângulo, timbalão, bombo e bateria de jazz. É então o grupo instrumental da percussão que auxilia o término da secção F1, e que vai ser o agente principal na secção F2 desta 6ª parte.

6.2. Secção F2– cc 294 - 368

6.2.1. Subsecção F2 a) – Percussão (cc. 294 – 320)

No primeiro momento desta secção acontece um solo do grupo instrumental da percussão que se inicia na última pulsação do c. 294. Esta pulsação representa o fim de uma subsecção (F1 b)) e ao mesmo tempo, o início de outra (F2 a)).

Nesta nova subsecção deparamo-nos com um discurso criado entre dois instrumentos com registo grave: os tímpanos e o bombo. Estes dois instrumentos vão protagonizar um discurso, concretizado num *groove* (até ao c. 300). Aqui juntam-se outros instrumentos da família da percussão: caixa, triângulo, prato de choque - som curto (c. 303), timbalão (c. 305) e depois com o prato livre – som longo, completam-se os instrumentos musicais da família da percussão utilizados neste concerto.

O discurso iniciado pelo bombo e tímpano (que aqui utiliza três notas: Fa, Sib e Mi) mantém-se até ao final desta subsecção. Os restantes instrumentos de percussão vão, a partir do c. 300 e até ao c. 317, complementar este diálogo. Os compassos finais desta subsecção (cc. 318-320), ostentam um *ostinato* materializado num *groove* com sonoridades enérgicas. Este gesto além de representar o culminar do discurso evolutivo desta subsecção, representa também a preparação de uma nova subsecção.

6.2.2. Subsecção F2 b) – Percussão + Solo Bateria Jazz (cc. 321 – 345)

Este segundo momento é caracterizado pelo solo de bateria de jazz. Este inicia-se no c. 321 com a indicação: “*busy/intense*”. Esta intenção está relacionada com o material exposto neste mesmo c. no grupo instrumental da percussão durante os cc. 321-323. Este grupo instrumental apresenta nestes cc. uma textura polirítmica complexa, criando uma sonoridade associada à desordem/caos. É nesta atmosfera que o baterista de jazz inicia a sua improvisação. No c. 324 acontece silêncio absoluto no grupo instrumental da percussão, proporcionando ao baterista de jazz espaço para confeccionar e exprimir através do seu ato criativo, improvisação. Verifica-se a partir daqui uma intermitência entre som e silêncio do grupo instrumental da percussão. Os materiais rítmicos apresentados pela percussão são variáveis, tal como os silêncios que podem ir desde um compasso até dois ou três. Este grupo instrumental opera aqui num plano de fundo discursivo com o solo do baterista de jazz.

As texturas expostas pela percussão podem ou não ser complementadas pelo baterista de jazz. Este pode assumir o ritmo escrito pela percussão ou pode simplesmente complementar, ou criar algo diferente. O baterista de jazz é aqui o protagonista principal ao expor a sua criatividade improvisando na hora. No c. 342, o baterista de jazz tem notação musical escrita e a indicação “*play orchestrate the figure*”. Aqui a criatividade é relacionada em como o instrumentista vai distribuir as figuras rítmicas escritas pelas peças que contém a bateria. Em toda esta subsecção a palavra mais importante alocada ao trabalho desenvolvido pelo baterista de jazz é: improvisação.

6.2.3. Subsecção F2 c) – Percussão + Bateria Jazz + Orquestra (cc. 345 – 356)

Esta parte é caracterizada por um momento orquestral que se desenvolve desde o c. 345 até ao c. 356. Este momento surge na sequência do solo de percussão e bateria de jazz e funciona como um separador orquestral. Este separador surge como um alarme surpresa devido à textura contrastante que apresenta. Surge em fortíssimo, e em anacruse para o c. 346.

A teia textural harmónica, rítmica e polifónica aqui desenvolvida, é caracterizada por sons curtos e incisivos, frases curtas e rápidas que são interpretadas em diversos planos horizontais, criando contrastes tímbricos intensos.

Neste separador, a percussão erudita e bateria de jazz complementam o material exposto pelos instrumentos da orquestra. Os primeiros cinco compassos deste separador são repetidos nos cinco compassos seguintes (cc. 351 a 355). Nesta repetição surge a família das cordas, que desenvolve uma textura contrastante comparativamente aos sopros: notas longas, melodia cantante nos violinos I harmonizada a quatro vozes pelas restantes cordas. Apesar de estarem a tocar em simultâneo 21 instrumentos musicais, e cada um com uma linha horizontal diferente, tudo é perceptível devido ao contraste rítmico/melódico e harmónico utilizado nos materiais que estão a ser interpretados em simultâneo pelos diferentes grupos instrumentais. Este separador, termina no c. 356 com um crescendo em uníssono rítmico nas cordas.

6.2.4. Subsecção F2 d) – Percussão Erudita + Bateria Jazz (cc. 357 – 368)

Na última subsecção desta parte voltamos a ter a formação: percussão e bateria de jazz. Esta subsecção é caracterizada pela apresentação de um *groove* jazzístico criado por estes dois grupos instrumentais. Do c. 363 ao 368 acontece uma coda relativa a todo este gesto iniciado no início desta secção (c. 294). Este segmento final é caracterizado por conter um novo espaço para improvisação (bateria de jazz) e um grande crescendo, onde surge novamente a célula rítmica: tercina de semínima sobreposta a semínima – “relógio de sala”.

7. PARTE G – cc. 369 – 401

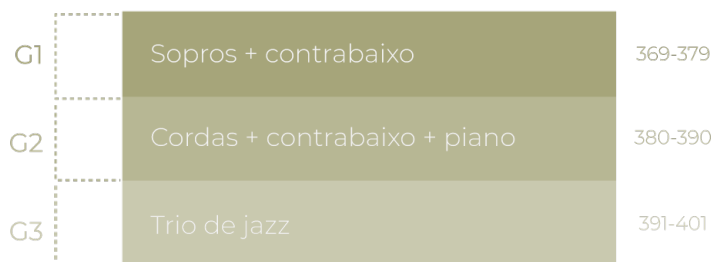


Fig. 23 - Parte G - Organização Estrutural

A sétima parte do concerto (parte G), está dividida em três secções simétricas: G1, G2 e G3. As três secções possuem 11 cc. cada e contém os mesmos conteúdos rítmicos, harmónicos e melódicos, variando apenas a orquestração. A técnica utilizada para obter este resultado foi a imitação estrita, uma vez que todos os intervalos tanto qualitativa como quantitativa são respeitados, isto é, um intervalo, qualquer que ele seja, melódico, ou harmónico foi respeitado na íntegra não sofrendo alterações na imitação.

7.1. Secção G1 – sopros + contrabaixo – cc. 369 – 379

Na primeira secção desta parte é apresentado um novo tema na família dos sopros. Ao longo dos 11 cc. desta secção, contemplamos uma ampla teia polifónica, exibindo por vezes nove planos horizontais diferentes sobrepostos: oito sopros e o contrabaixo do trio de jazz. O resultado obtido é uma textura harmónica abundante, oferecendo diversas cores ao longo dos 11 cc. Primeiro os trombones, trompas e trompete, depois o clarinete 3 (c. 370), oboé (c. 371) e flautim (c. 372), vão de forma intercalada apresentando ideias melódicas. A nível rítmico é de salientar o carácter sincopado de todo o movimento harmónico.

(todas as características harmónicas, melódicas e rítmicas descritas mantêm-se nas seguintes, não sendo por isso necessário a repetição desta descrição nas partes G2 e G3.)

7.2. Secção G2 – cordas + contrabaixo + piano – cc. 380 – 390

Nesta segunda secção existem duas características principais que a caracterizam: a imitação do conteúdo da secção G1: os materiais interpretados pelos sopros na secção G1 são agora interpretados na secção G2 pela família das cordas; e o facto

de surgir o piano num plano solístico, com características virtuosas ao nível da execução técnica.

As cordas cumprem um compasso de anacruse ao iniciarem um movimento em unísono orquestral, imitando quatro planos melódicos da família dos sopros. Em relação à textura harmónica apresentada aqui pelas cordas, a técnica utilizada para a sua confeção foi a redução harmónica dos oito planos melódicos existentes na secção G1 para os cinco planos melódicos existentes na família das cordas. A música escrita para o piano nesta secção, adquire um universo *background*/plano de fundo, apesar do seu carácter solístico. Este, inicia um movimento no registo médio grave e gradualmente vai subindo em altura, até chegar ao registo agudo no c 385. No caminho feito até aqui apresenta figuração rítmica rápida: semicolcheias; a partir do c. 385 as semicolcheias são substituídas por fusas e tercínas de semicolcheia. No c. 389 o piano junta-se às cordas na exposição do conteúdo harmónico, rítmico e melódico, e no último compasso desta secção junta-se o contrabaixo.

7.3. Secção G3 – trio de jazz – cc. 391 – 401

Na terceira secção desta parte (G3), o trio de jazz apresenta-se a *solo*. Nesta secção, o trio de jazz interpreta uma redução textural, harmónica, melódica e rítmica dos conteúdos musicais representados na secção G1 e G2. A bateria surge aqui com uma nova indicação: “*Play broken funk linear groove*”. Expõe assim uma nova ideia estética, inexistente até aqui neste concerto.

Como conclusão é importante referir que nesta 7ª parte, as três secções (G1, G2 e G3) estão relacionadas com três texturas tímbricas diferentes e contrastantes. É esta sequência de mutação tímbrica diferenciadora que projeta a energia musical no decorrer das secções. De uma forma resumida, podem-se organizar estes movimentos da seguinte forma:

G1	Sopros		369-379
G2	Cordas + Piano	Contrabaixo	380-390
G3	Piano + Bateria		391-401

Fig. 24 - Parte G: Sequência Tímbrica

Podem-se retirar várias considerações referentes ao esquema acima apresentado:

- O tema principal é apresentado sempre por um grupo instrumental diferente, manifestando assim sempre timbres distintos:
 - G1: sopros
 - G2: cordas
 - G3: piano
- Existe sempre um grupo instrumental novo em cada secção sugerindo, uma viagem de timbres ao longo desta parte.
- O elemento de ligação entre estas três secções é o contrabaixo. É o único instrumento em que não é feita imitação. A técnica utilizada aqui neste instrumento foi a cópia direta. O plano horizontal desenvolvido por este instrumento funciona como centro gravitacional, sobre o qual a alternância de timbres surge, e se movimentam ao longo das três secções que compõem esta sétima parte.

8. PARTE H – coda - cc. 402 – 466

A parte H deste concerto representa a coda. Esta parte está compreendida entre os cc. 402 e 466. Dividimos esta 8ª e última parte em duas secções, H1 e H2, separadas por um curto separador. Cada secção contém várias subsecções, tal como podemos observar no esquema seguinte:

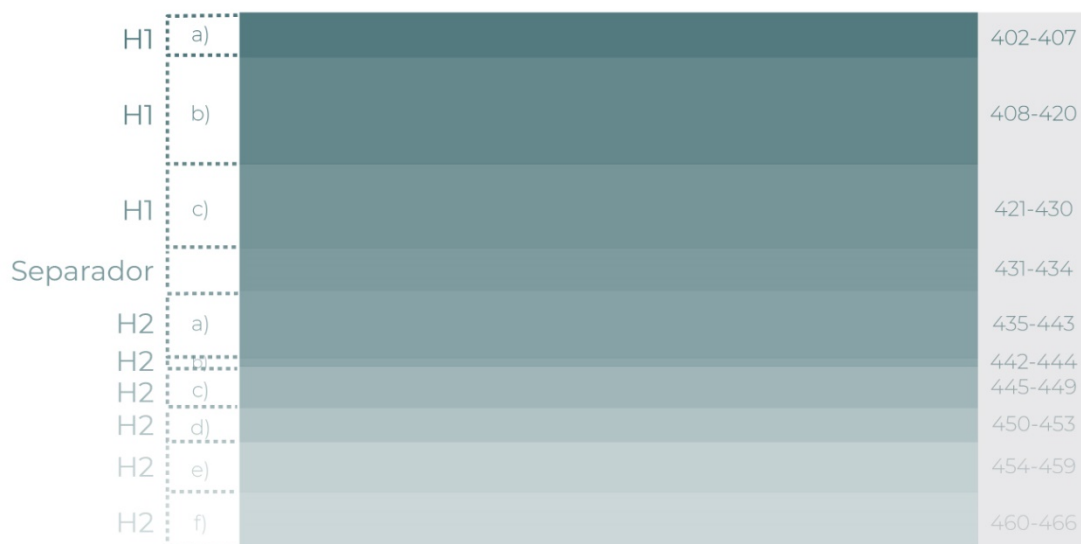


Fig. 25 - Parte H - Organização Estrutural

8.1. Secção H1 – Coda – cc. 402 - 430

A primeira secção da última parte deste concerto, apresenta uma profunda mudança na organização rítmica interna do compasso quaternário. Esta mudança sugere ao ouvido uma clara mudança de compasso, que na realidade não acontece. As quatro pulsações do compasso quaternário, passam a ter uma organização ternária. Além disso, as tercínas de colcheia, possuem acentuações localizadas e estes acentos vão ser proeminentes na definição de um novo *groove*. Esta mudança na organização do compasso quaternário manifesta-se influente ao criar uma nova energia, adicionando um tipo de musicalidade diferenciador e enriquecedor nesta parte final da obra.

Aqui, o compasso quaternário é organizado ritmicamente originando uma clave, que se repete em *ostinato*. Este *ostinato* vai ser invariável na mão direita do piano, mas variável noutros instrumentos ou grupos de instrumentais, criando polirritmias e texturas polifónicas diferenciadoras. A clave tem a seguinte organização rítmica:



Fig. 26 - Organização Métrica - Clave Rítmica 1/3

Na figura 26 observamos quatro tercínas de colcheia, ou seja, doze sons consecutivos. Estes sons não têm todos a mesma intensidade. O facto de alguns sons terem acentuações vai determinar que estes em particular sejam considerados fortes, e por estarem localizados em zonas estratégicas das células rítmicas, muda a percepção rítmica do compasso original formando um novo padrão rítmico que vai definir e caracterizar este movimento musical.

Ao observar a figura 26 verificamos que nas duas primeiras tercínas o acento está localizado na primeira colcheia de cada tercína: 1 2 3 1 2 3. Nas duas últimas tercínas do compasso, o acento está localizado duas a duas colcheias: 1 2 3 1 2 3, o que torna mais complexa a frase rítmica. Se pensarmos na totalidade do compasso, obtemos:



Fig. 27 - Organização Métrica - Clave Rítmica 2/3

Escrito de outra forma (mais simplificada):



Fig. 28 - Organização Métrica - Clave Rítmica 3/3

Ou de uma forma mais simplificada ainda:

$$3 + 3 + 2 + 2 + 2$$

Esta forma de simplificação da notação, pode facilitar não só a interpretação do baterista de jazz em específico, como também a leitura musical de todos os grupos instrumentais presentes na orquestra.

O baterista de jazz, tanto nesta parte H, como nas anteriores, não possui toda a notação musical escrita. Podem coabitar na mesma partitura as duas conjunturas: ter notação musical escrita, ou breves indicações explicativas das intenções do compositor em termos de ambiente/*groove* para determinada secção. Isto acontece não só com o objetivo de facilitar a interpretação, como também porque a contribuição criativa para a conceção desta obra, é um dos pilares em que esta obra assenta, e por isso imprescindível.

Por este motivo, nesta secção, o baterista de jazz tem a indicação na sua partitura: “*Play groove 12/8 clave (3+3+2+2+2)*”. Esta indicação cifrada dá ao baterista de jazz a informação base que precisa para poder interpretar esta música, e sobre esta mesma base poder contribuir com a sua subjetividade interpretativa. Estar tudo escrito em notação musical, iria comprometer a liberdade do intérprete e limitar o potencial criativo inerente à conceção desta obra. Tal como o princípio geral no qual quanto mais pequena/curta for a cifra, mais rapidamente e clara a informação é percebida/percebida, o objetivo deste tipo de abordagem é também oferecer o máximo de informação com o mínimo possível de notação, para que a percepção da mesma seja o mais imediata possível para o intérprete. Esta informação cifrada pode também ser útil para todos os grupos instrumentais presentes na orquestra. No c 402 conter a informação cifrada: clave 3+3+2+2+2 em todas as linhas orquestrais, poderia efetivamente facilitar a leitura de todos os instrumentistas.

A clave não é inflexível. Esta vai sofrer mutações pontuais em diversos momentos. Quando isso acontece é feita a alteração à clave base, mas mantendo sempre o raciocínio aqui explicado em relação à sua abordagem.

8.1.1. Subsecção H1 a) – cc. 402 – 407

Esta primeira subsecção representa o início da coda. Esta, principia com dois grupos instrumentais: metais (3 trompas, trombone 1 e tuba) e o trio de jazz. Enquanto a MD do piano e a bateria definem o *groove* com um *ostinato*

rítmico definido com a clave 3+3+2+2+2, o contrabaixo desenvolve uma melodia dobrada pela ME do piano. Esta melodia destaca-se não só pelo cunho tímbrico diferenciador, mas principalmente por ser o único plano horizontal com características melódicas. A melodia que este plano horizontal desenvolve aqui, explora ritmicamente a estrutura rítmica da clave, e quebra a sua estrutura definida originalmente. O facto de estar dobrada com a ME do pianista, reforça no plano orquestral a sua presença e consequente importância. O outro grupo instrumental presente nesta subsecção são os metais. Estes apresentam uma textura polifónica tecida por vezes a cinco vozes, criando um *background* harmónico sustentado por notas longas, que manifesta a sensação de proporcionar um plano de fundo colorido ao trio de jazz, no qual o contrabaixo (apoiado pela ME do piano), apresenta características solistas. Todo este gesto orquestral vai afunilar até ao c. 407, momento em que inicia uma nova subsecção.

8.1.2. Subsecção H1 b) – cc. 408 – 420

Na segunda subsecção H1, a clave rítmica é interpretada por outros grupos instrumentais. No c. 408 a clave é apresentada como motivo principal ao exhibir e desenvolver uma progressão harmónica até ao c. 412. Enquanto os sopros (clarinetes, flauta e trompa 1) executam a clave com uma melodia construída com vários planos horizontais, as cordas apresentam um contraponto à clave. Quando se refere contraponto à clave, significa neste caso, ritmo complementar. Pode-se observar na figura seguinte a redução rítmica que descreve os vários planos horizontais:



Fig. 29 - Subsecção H1 b) - Clave Rítmica/Ritmo Complementar à Clave

O ritmo complementar feito pelas cordas é executado em pizzicato, e oferece por isso, uma sonoridade percussiva ao espaço sonoro.

Relativamente a esta subsecção, importa também verificar os materiais expostos, de forma a distinguir os planos orquestrais existentes, e assim estudarmos a nível polifónico a teia orquestral:

Planos orquestrais:

1. Madeiras + trompa 1 + contrabaixo (clave)
2. MD piano (clave completa – todas as subdivisões do compasso 12/8)
3. Tuba + ME piano (notas longas)
4. Bateria de jazz (apoio rítmico orquestral 12/8)
5. Cordas (ritmo complementar à clave tecida a 3 ou 4 vezes)

Verificamos que esta teia orquestral contém cinco planos horizontais diferenciadores, que projetam no espaço sonoro uma textura tímbrica rica ao nível polifónico.

A partir do c. 413 verifica-se um aumento dos planos orquestrais.

Planos orquestrais (c. 413):

1. Madeiras (melodia harmonizada a 2 ou 3 vozes com notas longas)
2. Metais (ritmo complementar à clave)
3. Tuba (notas longas)
4. MD piano (clave completa – com todas as subdivisões do compasso 12/8)
5. Contrabaixo + ME piano (motivos melódicos)
6. Bateria jazz (apoio rítmico orquestral 12/8)
7. Cordas (ritmo complementar à clave)

Nesta subsecção o ritmo complementar à clave é feito de forma intercalada entre os metais e as cordas. Se até aqui a teia orquestral era considerada polifónica, agora podemos considerar, muito polifónica. Esta é composta por sete planos orquestrais, executados por sete grupos instrumentais diferentes. É assim formada uma textura complexa, mas ao mesmo tempo límpida, devido à forma como os planos orquestrais estão organizados no espaço sonoro. Estes estão dispostos de forma a se complementarem, havendo no espaço sonoro lugar para todos se manifestarem claramente, e todos contribuírem para uma ideia unificadora da massa sonora.

Este gesto orquestral vai se desenvolver até ao c. 420. No c. 421 inicia-se a última subsecção desta secção.

8.1.3. Subsecção H1 c) – cc. 421 – 430

Nesta subsecção, verificamos a redução do número de planos horizontais e a inversão de alguns papéis, nesses mesmo planos:

- as madeiras, que na subsecção anterior foram responsáveis por executar uma melodia formada por vários planos orquestrais, aqui estão a cumprir ritmo complementar. Agora, este ritmo complementar, não é relativo à clave original, mas sim relativo ao material exposto pelo piano;
- os metais executam um plano de fundo harmónico;
- o piano possui um papel solista ao desenvolver um discurso com carácter improvisatório;
- a tuba dobra o pedal em Db com a ME do piano;
- bateria continua em *ostinato* rítmico cumprindo a clave rítmica.

Os metais, depois de um rápido cromatismo ascendente, apresentam um lento mas perceptível movimento descendente, indicando também simbolicamente o findar desta secção.

Importante referir que esta secção H1 a), b) e c) está harmonicamente assente no pedal Db. Este pedal tem aqui um simbolismo macro formal acrescido. Isto porque esta obra esteve assente por duas vezes no pedal Bb (cc. 72-76 e cc. 270-295), havendo portanto uma estreita relação harmónica entre o principio, meio e fim da obra, assumindo uma relação coesiva relativamente ao conteúdo dos materiais utilizados.

Todo este movimento gestual da orquestra vai findar com a súbita entrada dos violinos na última pulsação do c. 430. Esta frase dos violinos I é em anacruse para a entrada dos restantes instrumentos deste grupo instrumental no c. 431. O bloco sonoro que agora surge aqui, apresenta o separador que une as duas secções da coda: H1 e H2.

8.1.4. Separador – cc. 431 – 434

Este separador é constituído por dois grupos instrumentais: cordas e contrabaixo. O contrabaixo, no seguimento da parte anterior executa um pedal em Db em que a clave rítmica surge nas duas ultimas pulsações do último compasso deste separador. Ao contrário da parte anterior, aqui o contrabaixo possui figuração mais curta transparecendo maior dinâmica rítmica. Em relação às cordas, estas abandonam por absoluto a clave rítmica

e assumem novamente a divisão rítmica binária. Estas executam uma textura construída com cinco vozes lideradas pelos violinos I que executam uma melodia, e os violinos II respondem a estes com uma contra melodia.

O facto deste gesto ser executado ritmicamente em divisão binária e com arco, realça o contraste com a secção H1 da coda, onde as cordas tocam sempre em pizzicato e com a divisão métrica 12/8. Este separador representa uma lufada de ar fresco a toda a densidade harmónica, rítmica e textural que a 1ª parte da coda oferece. Este separador é também uma última respiração que prepara o grande remate final da obra. É a última saudação antes da escalada final.

8.2. Secção H2 – Coda – cc. 435 – 466

A secção H2 está dividida em seis pequenas subsecções. Esta divisão foi feita de forma a apartar os materiais apresentados de acordo com a diferenciação dos seus conteúdos. Este processo organizativo permite perceber mais facilmente como estão plantados e como se desenvolvem estes mesmos materiais. Esta última secção ostenta o culminar de todas as energias criadas até aqui. São representados momentos de elevadíssima tensão e grande complexidade textural.

H2	a)	435-443
H2	b)	442-444
H2	c)	445-449
H2	d)	450-453
H2	e)	454-459
H2	f)	460-466

Fig. 30 - Secção H2 - Organização Estrutural

8.2.1. Subsecção H2 a) – (cc. 435-443)

Esta primeira subsecção, tal como já foi referido, representa uma verdadeira escalada. Este movimento manifesta-se primeiro no piano e contrabaixo, que vão subindo em uníssonos no registo em altura, e depois no grupo instrumental dos sopros.

Observa-se um aumento gradual da quantidade de grupos instrumentais ao longo desta subsecção:

- 1ª piano e contrabaixo (c. 435);
- 2ª cordas (c. 438);

3ª sopros (c. 439);

4ª percussão (c. 441)

À medida que os grupos instrumentais surgem, a massa sonora fica progressivamente mais densa. Esta densidade sonora não é só justificável pelo maior número de instrumentos, mas também pela qualidade dos materiais sonoros apresentados.

Este movimento inicia-se no c. 435 com o piano e contrabaixo em uníssono a cumprir a clave rítmica já descrita: 12/8 (3+3+2+2+2). Este movimento desenvolve-se até ao c. 437, e no c. 438 sofre uma mutação rítmica. Do c. 439 até ao c. 444 a clave é desconcertada, e todo o movimento deste grupo instrumental passa a ser feito com tercínas de colcheia. Também durante estes mesmos compassos, junta-se o grupo instrumental das cordas. Este grupo instrumental inicia o seu movimento discursivo com uma anacruse para o compasso 438. Até ao compasso 446, as cordas apresentam uma textura contrapontística desenvolvida em cinco planos horizontais traçados sob os alicerces da divisão binária. Aqui, os violinos adquirem uma posição de destaque por apresentarem características melódicas.

No compasso 439 junta-se a estes dois grupos instrumentais, um terceiro: a família dos sopros. A família dos sopros apresenta até ao c. 443, ritmo complementar à clave. Este ritmo já foi explorado na secção H1 desta 8ª parte. Ao contrário da secção H1, o agregado rítmico é organizado com dois grupos instrumentais: metais e madeiras. Tal como podemos observar na figura 31, o ritmo complementar à clave é feito de modo intercalado usando estes dois grupos instrumentais.



Fig. 31 - Ritmo Complementar à Clave

No c. 443 a clave deixa progressivamente de ser interpretada (pelos instrumentos da família dos sopros) até ser completamente abandonada no c. 444 - no c. 440 treze instrumentos executavam a clave e no c. 444 é executada apenas por seis instrumentos.

8.2.2. Subsecção H2 b) – (cc. 442-444)

Considera-se que os materiais presentes nos cc. 442 a 444, contêm uma reação de mutação linguística, que funciona como coda da subsecção H2 a) e em simultâneo representa a preparação para a chegada de nova subsecção H2 c) no c. 445. Chamamos então a esta pequena subsecção, H2 b), de ponte motivica. Nesta ponte, a mutação linguística começa a notar-se no c. 442 quando alguns instrumentos do grupo instrumental sopros deixam de executar a clave rítmica e começam a dobrar algumas linhas do grupo instrumental cordas. No c. 443 a clave é abandonada completamente e no c. 444 verifica-se uma mudança acentuada no tipo de figuração rítmica. Observa-se aqui um gesto melódico construído por 8 semicolcheias executadas em uníssono pelas madeiras, trio de jazz e percussão. Em sobreposição contrapontística a este gesto, o oboé e o trompete 2 dobram o material melódico executado pelos violinos II.

Também em relação aos materiais apresentados nesta subsecção, nota-se a existência de dois tipos de abordagem rítmica acontecer em simultâneo: binária e ternária. Enquanto os sopros, trio de jazz e percussão expõem os seus materiais em divisão rítmica ternária, as cordas apresentam-se a executar seus materiais no compasso de divisão simples, binária. Na figura 32 pode-se observar os vários planos rítmicos sobrepostos (redução rítmica).



Fig. 32 - Planos Rítmicos Sobrepostos - Redução Rítmica

Verifica-se, portanto, uma estrutura polirrítmica. Em termos de estrutura harmónica, existem três planos harmónicos sobrepostos que geram uma textura harmónica densa, cuja consequência sonora direta é a criação de tensão.

O processo linguístico desenvolvido durante as subsecções H2 a) e H2 b), proporcionam um gesto musical caracterizado pela criação de tensão. Consideramos que a criação de tensão é proporcional à criação de energia. Parte desta energia que gradualmente foi criada e acumulada até aqui, vai

finalmente ser libertada no início da subsecção seguinte H2 c), com a célula rítmica tercína de semínima.

8.2.3. Subsecção H2 c) – (cc. 445-449)

A célula rítmica tercina de semínima, acontece quatro vezes ao longo deste segmento e é responsável pela libertação da energia acumulada nas subsecções anteriores. Esta subsecção possui além deste, outros planos instrumentais diferenciadores sobrepostos:

- cordas: notas longas;
- madeiras: 1º - notas longas; 2º - (c. 448) ostinato constituído por figuração rítmica rápida);
- piano (c. 446 - frase em uníssono constituída por semicolcheias, que contém acentuações correspondentes às acentuações dos sopros nos cc. 448 e 449. O material é igual, muda a orquestração).

A sequência de texturas, correspondentes à interação entre os planos horizontais existentes nesta subsecção, apesar de serem complexas, soam nítidas no espaço sonoro. Isto devido ao elevado grau de diferenciação entre os planos horizontais, e à forma como estes blocos sonoros interagem entre si.

O bloco sonoro que caracteriza a subsecção H2 d) inicia a sua atividade no último compasso da subsecção H2 c). Esta forma de sequenciação de materiais verifica-se até ao final da coda, e cria uma sensação de maior homogeneidade, apesar da elevada quantidade de materiais diferenciadores. Esta subsecção é também caracterizada por ter uma forte componente reexpositiva.

8.2.4. Subsecção H2 d) – (cc. 450-453)

Esta subsecção é caracterizada sobretudo pela existência de um *ostinato* rítmico, constituído por um ritmo principal e o respetivo ritmo complementar:



Fig. 33 - Subsecção H2 d) - Ritmo Principal - Ritmo Complementar

Tal como já foi mencionado, o motivo rítmico principal, apareceu a primeira vez no último compasso da subsecção anterior (cc. 449 – trio de jazz; percussão; tuba e trombones), verificando-se assim o cruzamento de materiais entre as transições de subsecção. O enlace entre os segmentos temáticos é executado de forma descontinuada, proporcionando uma cadeia de acontecimentos texturais diferenciadores, mas ao mesmo tempo homogêneos, no sentido do seguimento motivico.

Além deste *ostinato* rítmico, a que correspondem dois planos horizontais distintos, verifica-se também nesta subsecção, a existência de outros planos horizontais sobrepostos a estes:

- O *gliss* presente nos violinos e violas que é caracterizado por ser um gesto criador de tensão. Este *gliss* apresenta movimento ascendente de 4ªaum com *tremulo* na nota de chegada.
- reexposição de motivos distribuídos em diferentes planos no grupo instrumental dos sopros.

Importante referir que nos blocos sonoros descritos, estão presentes praticamente todos os instrumentos da orquestra, simbolizando uma grande densidade textural e volume ampliado na massa sonora. No c. 453 verifica-se também que o ritmo complementar executado pelos sopros começa por ser descomposto, dando lugar a uma nova ideia textural. Um material que começou a ser arquitetado nesta subsecção e irá ser explorado e desenvolvido nas seguintes são os *glissandos*.

8.2.5. Subsecção H2 e) – (cc. 454-459)

Esta subsecção inicia precisamente com trémulos e *glissandos* apresentados em vários planos horizontais no grupo instrumental das madeiras e das cordas. Este bloco sonoro coloca-se no espaço sonoro como plano de fundo a um motivo interpretado pelo trio de jazz no c. 454. Este motivo desenvolvido pelo trio de jazz corresponde a uma variação do motivo principal que vai surgir no c. 456, ou seja, a variação motivica surge primeiro que o motivo principal. A denominação motivo principal/variação motivica justifica-se pelo facto de o motivo principal ser assim considerado por ser um motivo reexpositivo (já foi apresentado nos c. 158 e 159; 184 e 185).

Os materiais presentes nesta subsecção representam a última chamada motivica antes da entrada na última subsecção da obra, Esta ação é

materializada com todos os instrumentos a executar os vários blocos sonoros em direção ao clímax sonoro, representado no início da subsecção H2 f) (c. 460). Este movimento contempla duas direções: uma ascendente e outra descendente, chegando assim à última subsecção desta obra com dois registos contrastantes: um agudo e outro grave. Este gesto é texturalmente denso e eleva os registos dos blocos sonoros apresentados à dinâmica fortíssimo no início da subsecção H2 f) - c. 460.

8.2.6. Subsecção H2 f) – (cc. 460-466)

Esta última subsecção, é caracterizada por uma enorme explosão de energia, que é libertada através de fragmentos rítmicos que compõem a célula rítmica tercina de semínima. A escalada chega finalmente ao fim ao atingir o cume sonoro. Depois de dois compassos (cc. 460 e 461) a idolatrar este cume contemplativo, é libertada finalmente a energia sonora através de elementos rítmicos, harmónicos e texturais. No c. 462 ocorre o último suspiro sonoro representado através de duas colcheias expostas em movimento ascendente. Logo a seguir acontece uma descida abrupta da massa sonora, como se esta estivesse a cair num precipício (representado em forma de *gliss*). Esta descida acaba por transportar o ouvinte para uma inóspita paz sonora (acorde suspenso nos últimos quatro compassos) que em *diminuendo* vai se despedindo do cosmos sonoro criado até aqui.

ANÁLISE DE MATERIAIS - REEXPOSIÇÃO MOTÍVICA

1. INTRODUÇÃO

Será aqui analisado como diversos materiais são reconduzidos e reexpostos ao longo da obra. Esta questão é de enorme importância para se perceber a origem, transformação e movimentação de diversos materiais. Este assunto ganha também evidente interesse na questão da coesão formal da obra. A reapresentação de materiais (rítmicos, melódicos, harmônicos ou motivicos), em novas configurações ao longo da obra, ajuda a estabelecer ligações entre as diferentes partes através de materiais que partilham o mesmo código genético. Estas relações entre as diversas partes da obra constituem um importante contributo para a coesão, coerência e equabilidade da obra. Neste item será referido como alguns temas/materiais basilares foram reapresentados. Neste processo de mutação motivica, é comum que haja mutações nos conteúdos a vários níveis: forma de execução, intensidade, velocidade, instrumentação, registo, *etc.* O resultado sonoro destas ações é a sensação de eco motivico que se vai desenhando ao longo da obra.

2. REEXPOSIÇÃO DE MATERIAIS/MOTIVOS - ANÁLISE

1. Motivo 1

- a) Os primeiros 4 compassos da obra (cc. 1,2,3 e 4) – figura 34 - são transpostos uma oitava acima e orquestrados pelo grupo instrumental das cordas (cc. 446, 447, 448, 449) – figura 35.

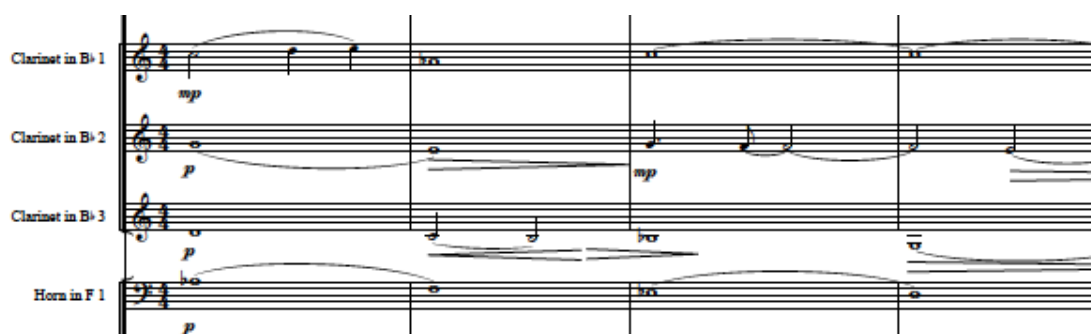


Fig. 34 - Motivo (c. 1, 2, 3 e 4)

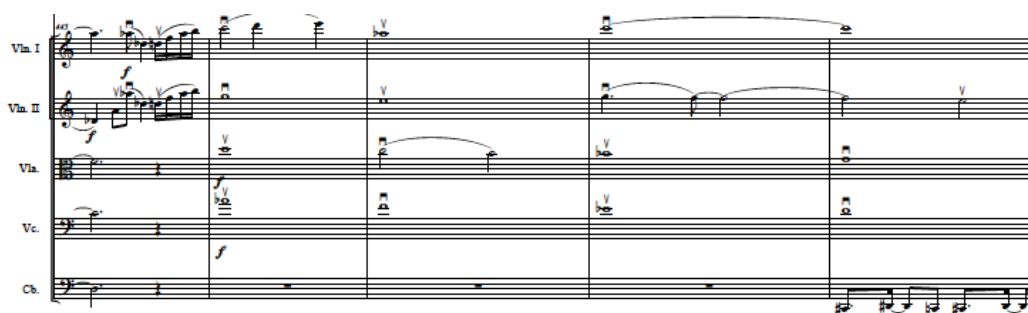


Fig. 35 - Reexposição Motivica Cordas (c.446, 447, 448 e 449)

b) Motivo 1 – c. 1 e 2 (clarinete 1)



Fig. 36 - Motivo 1 (c.1 e 2)

Tal como se pode verificar na figura 37, este motivo é explorado ritmicamente criando novas células rítmicas:

- c. 446 - o conjunto melódico apenas foi transposto uma oitava
- c. 447 - o conjunto melódico surge em vários planos e de diferentes formas:

Compasso 446

Compasso 447

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb Cl. 3

a) Oboé

b) Oboé

c) Oboé

d) Clarinete 1 e 3

e) Clarinete 2

Fig. 37 - Motivo 1 - Reexposição Motívica Sopros (c.446 e 447)

2. Motivo 2 – c. 5 e 6 (oboé e clarinete 1)

O motivo 2 (figura 38) motivo surge reexposto nos cc. 450 e 451 interpretados em uníssono pelo oboé e clarinete 1, 2 e 3 (figura 39). A única transformação feita foi a transposição uma oitava acima e a duplicação do material de uma para quatro vozes em uníssono.

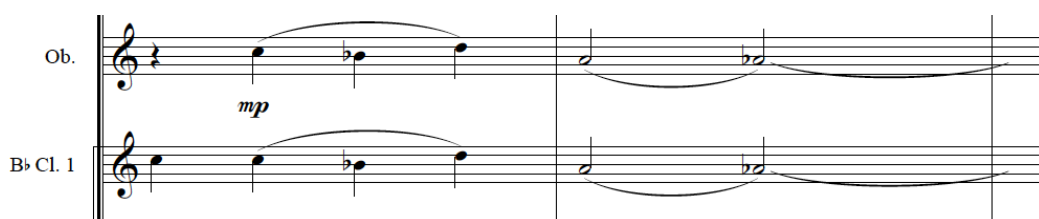


Fig. 38 - Motivo 2 - c.4 e 5 (Oboé e Clarinete 1)



Fig. 39 - Motivo 2 - Reexposição Motívica - c.450 e 451

3. Motivo 3

O motivo 3 é reexposto na coda com uma instrumentação diferente. Observemos as figuras 40 e 41 onde podemos verificar a nova orquestração deste motivo e a forma como está plantada nos diversos discursos dos planos instrumentais:

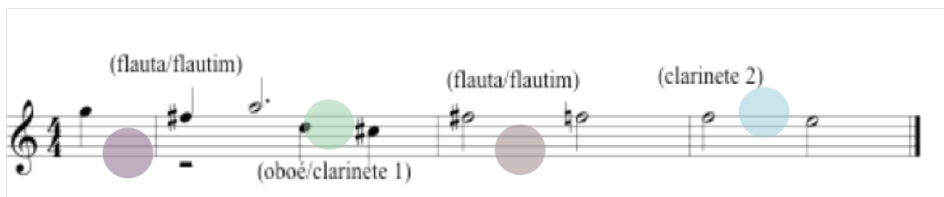


Fig. 40 - Motivo 3 - c.9, 10, 11 e 12

Fig. 41 - Reexposição Motívica - cc.452, 453 e 454

Correspondência Motívica:

- a) Compassos 9 e 10 (flauta e flautim) – trompetes 1 e 2 no compasso 452;
- b) Compasso 10 (oboé e clarinete) – trompa 1 e 2 (compassos 453 e 454);
- c) Compasso 11 (flauta e flautim) – clarinete 1 (compasso 453)
 Compasso 11 (oboé) – clarinete 2 (compasso 453)
 Compasso 11 (clarinete 1) – clarinete 3 (compasso 453)
 Compasso 11 (clarinete 2) – trompa 1 (compasso 453)
 Compasso 11 (clarinete 3) – trompa 2 (compasso 454)
- d) Compasso 12 (clarinete 2) – trompa 2 e 3 e trompete 2 e 2 (compasso 454).

4. Colcheia

Figura rítmica padrão responsável pela movimentação harmónica. Ao longo da obra existem três sítios onde a figura rítmica colcheia é responsável pelo desenvolvimento motivico

- a) Na figura 42 pode-se verificar o primeiro exemplo deste tipo de movimentação. Nos cc. 38-43 observamos o grupo instrumental dos sopros (madeiras, trompas 1,2 e 3 e trompete 1) a efetuarem movimentação harmónica à colcheia no sentido ascendente.

Fig. 42 - Movimentação Harmónica à colcheia - cc. 38-43 (sopros)

- b) Verifica-se também este tipo de movimento nos cc. 224-228 (trompete 1 e 2 e trombone 1 e 2), mas agora este movimento harmónico manifesta-se em movimento descendente:

This musical score shows four staves for measures 224-228. The staves are labeled Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn. 1, and Tbn. 2. The music features a descending harmonic movement across the measures, with various note values and accidentals.

Fig. 43 - Movimentação Harmónica à Colcheia - cc. 224-228

- c) O último exemplo deste tipo de movimentação encontra-se nos cc. 455-458. Verifica-se que existem dois grupos instrumentais a executar este tipo de movimento em simultâneo, e tal como podemos observar nas figuras 44 e 45. A direção deste movimento é novamente ascendente.

This musical score shows six staves for measures 455-458. The staves are labeled Picc., Fl., Ob., Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, and Bb Cl. 3. The music features an ascending harmonic movement across the measures, with various note values and accidentals.

Fig. 44 - Movimentação Harmónica à colcheia - cc.455-458 (madeiras)

This musical score shows five staves for measures 455-458. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music features an ascending harmonic movement across the measures, with various note values and accidentals.

Fig. 45 - Movimentação Harmónica à colcheia - cc. 455-458 (cordas)

5. Movimento contrapontístico entre dois instrumentos

Neste movimento o material mais elaborado/virtuoso é apresentado de forma intercalada no discurso de cada instrumentista. Existem dois momentos na obra em que a técnica de conceção musical e consequente orquestração utilizada foi similar. Esta técnica passa por conceber um movimento contrapontístico entre dois instrumentos, em que o material mais elaborado/virtuoso é apresentado de forma intercalada no discurso de cada instrumentista. Este tipo de abordagem composicional manifesta-se mais interessante do ponto de vista contrapontístico e é tecnicamente mais acessível para os instrumentistas. Podemos observar estes dois exemplos protagonizados pelos violinos I e II nas figuras 46 e 47.



Fig. 46 - Diálogo contrapontístico com movimentação discursiva intercalada (cc. 46-51 - violino I e II)



Fig. 47 - Diálogo contrapontístico com movimentação discursiva intercalada (cc. 216-220 - violino I e II)

6. Centros de atracção harmónica

Ao longo da obra verificamos a existência de epicentros harmónicos, ou seja, locais onde uma determinada harmonia ou contexto harmónico é continuamente abordado e fortalecido. Alguns destes centros de atração harmónica desenvolvem relações diretas entre eles ao longo da obra. Devido a este tipo de ligações, a obra ganha coesão e uniformidade formal.

- a) E pedal – c. 44-54
- b) Bb eólio (trio intro) – c. 72-76
- c) C pedal (solo oboé) – c. 92
- d) F#F#lídio (solo contrabaixo/trio) – c.143
- e) F#lídio (relógio de sala) – c. 237
- f) C pedal (início solo contrabaixo) – c. 256
- g) Bb eólio (solo escrito contrabaixo) – c. 270
- h) Dalt – F#lídio/D – cc. 369, 380, 391
- i) Db (coda) – c. 402

Fig. 48 - Centros de atração harmónica

Ao observar os dados da figura anterior, verifica-se que existem duas conexões harmônicas centrais:

- relação entre o Bb eólio presente nas alíneas b) e g), e o Db localizado na alínea i). Verifica-se aqui uma relação tonal: relativa menor (Bb) – relativa maior (Db).
- as alíneas d), e) e h) possuem a mesma harmonia: F# lídio. Nota-se aqui, portanto, uma relevante tendência para este centro harmónico.

Pode-se considerar que as conexões harmônicas mais fortes são aquelas que surgem mais vezes e com maior duração. Assim, observam-se dois centros de atração harmónica que se destacam neste concerto como centros gravitacionais harmónicos.

7. Motivo Violinos

O motivo presente na figura 49, é reapresentado ao longo da obra. Iremos apresentar nas sete figuras seguintes, as reexposições.

Fig. 49 - Motivo violinos I e II - c.92

Fig. 50 - Violino I e II - cc. 110-113; 116-118



Fig. 51 - Flautim - c.118

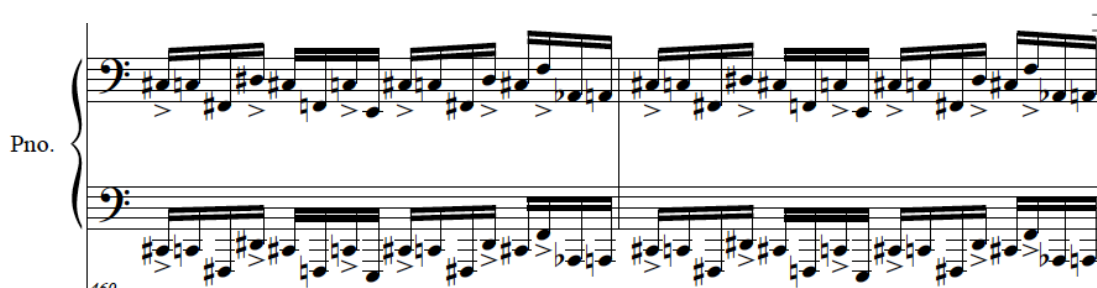


Fig. 52 - Piano - cc.118-119



Fig. 53 - Flauta e Oboé - c.119

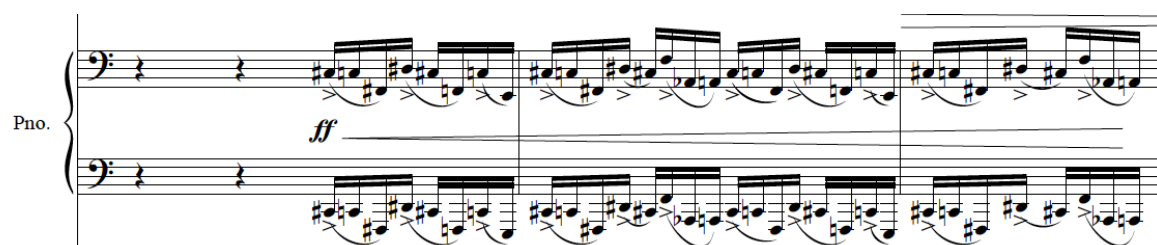


Fig. 54 - Piano - cc.446-448



Fig. 55 - Flauta e Flautim - c.448



Fig. 56 - Oboé e Clarinete 1 - c.449

O motivo principal (figura 56) é apresentado a primeira vez em *ostinato* nos cc. 92-95. Tal como podemos verificar nas figuras anteriores, este motivo reaparece mais sete vezes na obra, manifestando-se como um motivo proeminente. Tornou-se assim relevante analisar a forma como este motivo foi reapresentado e reorquestrado. Verificamos que a sensação de eco motivico é justificada por este tipo de processo composicional.

8. Agregado motivico de transição de *chorus* de improvisação e finalização de secção de improvisação

The musical score for Figure 57 is a multi-staff arrangement for woodwinds and percussion. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Tom-Tom (T.T.), and Percussion 2 (Perc. 2). The score is divided into three measures. The first measure features complex woodwind passages with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The second measure shows a transition with sustained notes and some woodwind activity. The third measure continues the woodwind lines and includes more active parts for the Trombones and Percussion. Dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. Articulation marks like accents and slurs are present. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, and Clarinets) play a melodic line with rapid sixteenth-note runs in the first measure, which then transitions into a more sustained, harmonic texture in the subsequent measures. The Horns and Trumpets provide harmonic support, often with sustained notes or short melodic fragments. The Trombones and Tuba have more active parts in the third measure, featuring eighth-note patterns. The Timpani and Percussion parts provide rhythmic grounding, with the Tom-Tom playing a steady eighth-note pattern in the first measure and more complex patterns in the third.

Fig. 57 - Agregado motivico - Transição entre *chorus* (cc. 171-173 - sopros e percussão)

The musical score is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mf* dynamic and a slur.
- Fl.**: Flute, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mf* dynamic and a slur.
- Ob.**: Oboe, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mf* dynamic and a slur.
- Bb Cl. 1**: Bb Clarinet 1, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mf* dynamic and a slur.
- Bb Cl. 2**: Bb Clarinet 2, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mf* dynamic and a slur, followed by a *f* dynamic and a slur.
- Bb Cl. 3**: Bb Clarinet 3, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mf* dynamic and a slur.
- Hn. 1**: Horn 1, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mp* dynamic and a slur, followed by a *f* dynamic and a slur.
- Hn. 2**: Horn 2, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mp* dynamic and a slur.
- Hn. 3**: Horn 3, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *mp* dynamic and a slur.
- Bb Tpt. 1**: Bb Trumpet 1, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *f* dynamic and a slur.
- Bb Tpt. 2**: Bb Trumpet 2, playing a sixteenth-note scale (Bb, A, G, F, E, D) with a *f* dynamic and a slur.

Fig. 58 - Agregado motivico - finalização do *chorus II* de improvisação (cc. 197-198 - sopros e percussão)

O agregado motivico presente na transição entre *chorus* de improvisação (figura 57) é repetido no final da improvisação (figura 58) embora aqui tenha um desfecho ligeiramente reformulado. A repetição deste agregado motivico tem uma função organizativa e estruturante dos conteúdos musicais na parte dedicada à improvisação. Além disso, este agregado motivico contém elementos que se manifestam depois proeminentes ao longo da obra:

a) Tercinas

Figure 59 displays a musical score for a tritone motif. The score is written for a large ensemble, including Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), and B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2). The motif is characterized by a tritone interval (three notes) and is marked with a forte (f) dynamic. The score shows the motif being played by different instruments in a staggered fashion, creating a complex texture.

Fig. 59 - Elementos motivicos - tercina (cc.214-215)

b) Semicolcheia/Colcheia Pontuada

Figure 60 displays a musical score for a dotted eighth and sixteenth note motif. The score is written for a large ensemble, including Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The motif is characterized by a dotted eighth note followed by a sixteenth note, and is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score shows the motif being played by different instruments in a staggered fashion, creating a complex texture. The motif is repeated throughout the section, with some variations in dynamics and articulation.

Fig. 60 - Elementos motivicos - semicolcheia/colcheia pontuada (c.214)

9. Motivo rítmico – Tercína de Semínima

Este motivo rítmico é amplamente utilizado ao longo da obra:

- a) Trompas e clarinete – cc.228-234
- b) Relógio de sala – cc.237-255
- c) Trio de jazz – cc.256-257,268
- d) Percussão, bateria de jazz – cc.367-368
- e) Percussão, bateria de jazz, tuba – cc. 445, 446, 448
- f) Toda a orquestra em uníssono rítmico – c. 460
- g) Toda a orquestra em uníssono rítmico – c. 461 (variação da célula rítmica do c. 460)

MÚSICA ERUDITA E JAZZ: RELACIONAMENTO ENTRE OS DOIS DOMÍNIOS AO LONGO DA OBRA

1. INTRODUÇÃO

O objetivo primordial a que nos propusemos foi produzir uma obra musical que nos permitisse trabalhar o relacionamento entre o Jazz e a Música Erudita. Interessa por isso estudar:

- O relacionamento dos dois domínios ao longo da obra;
- Identificação de elementos de cada um dos domínios.

A forma como os materiais de ambos os domínios se apresentam é diversa. Daí que seja pertinente analisar o percurso específico destes dois domínios ao longo da obra. Os dois domínios aqui estudados, erudito e jazzístico, apresentam-se ao longo da obra sob diferentes perspetivas. Estes, podem intervir musicalmente na obra de forma isolada (o trecho musical em causa apenas contém elementos de um só domínio - erudito ou jazzístico), ou podem intervir em simultâneo, criando conteúdo onde os elementos dos dois domínios estão presentes. Interessa por isso distinguir previamente o que entendemos por elementos eruditos e elementos jazzísticos.

A música erudita tradicional, procura apresentar a exatidão do conteúdo. O seu sistema de notação, oferece precisão na forma como quer que o intérprete intervenha sobre o ritmo, métrica, altura, velocidade, *etc.*, não cedendo espaço a práticas mais livres, como a improvisação, em que o compositor oferece subjetividade criadora ao intérprete. Isto já não acontece na música erudita contemporânea. Aqui a improvisação pode existir utilizando notação alternativa para representar improvisação ou outros atos mais espontâneos. (abordamos esta questão no capítulo “Estado da Arte”). No jazz acontece precisamente o inverso. O compositor encara o intérprete não só como executante, mas também como participante ativo na criação da obra. Assim, apenas lhe dá ferramentas base para desenvolver um determinado conteúdo rítmico, harmónico, melódico, ou todos em simultâneo. A partir deste material base, convida o intérprete a criar (também) a obra. No jazz, a notação pode também estar escrita com total exatidão, mas ao contrário da música erudita, geralmente a música jazzística produzida com este carácter determinista corresponde a uma pequena fração. No jazz é dada mais importância à notação cifrada por esta oferecer uma interpretação mais subjetiva.

Considera-se a interação como uma característica basilar do domínio jazzístico. Esta característica resulta da relação recíproca estabelecida entre os diversos instrumentistas. O contributo musical que cada um dá durante a performance representa também estímulos à interpretação/criação dos restantes elementos. Esta criatividade exercida em simultâneo entre vários instrumentistas durante a performance é uma característica fundamental do domínio jazzístico. Outros elementos que denunciam o domínio do jazz, podem ser a afirmação de determinados contextos léxicos: características modais, cromáticas, tipo de construção frásica, harmónica e rítmica; liberdade improvisadora; propensão solística; *etc.*

Em relação aos elementos eruditos presentes nesta obra, podemos considerar: texturas harmónicas com elevado grau de polifonia; movimento harmónico dinâmico; definição de uma estética estruturalmente diferenciadora; a forma como os movimentos motivicos percorrem os vários grupos instrumentais da orquestra (capacidade da orquestra em criar conjugações tímbricas diferenciadoras).

Compreender quais são os elementos eruditos e jazzísticos é uma tarefa fundamental para distinguir estes dois domínios. Apesar disso, apartar os seus elementos caracterizadores pode manifestar uma questão muito sensível. Tendo em conta a relutância em delimitar as fronteiras estéticas entre estes dois domínios musicais, procurar definir e identificar com exatidão quais são os elementos jazzísticos e/ou eruditos, pode-se tornar missão complexa, infrutífera e ambígua.

2. ANÁLISE DO RELACIONAMENTO ENTRE OS DOIS DOMÍNIOS AO LONGO DA OBRA

O método que empregámos para elaborar e organizar este item foi o mesmo que utilizámos na “Análise da Obra”, ou seja, fragmentámos a obra pelas mesmas oito partes e procedeu-se à análise específica de cada parte.

1. Parte A (cc. 1-55)

A primeira parte da obra é caracterizada por uma forte influência erudita. Com carácter de abertura, a orquestra apresenta-se inicialmente com quatro sopros. À medida que desenvolvem o seu discurso, aumenta gradualmente o grupo instrumental. Nesta parte observam-se linhas eruditas claras, com texturas harmónicas com grande grau de polifonia e elevado movimento harmónico. Esta secção termina com um discurso movimentado nos violinos I e II sobre um pedal

em Mi. Todo este gesto leva-nos ao registo agudo, e aí, acontece um diminuendo para preparar a entrada de um novo grupo instrumental: o trio de jazz.

Esta primeira parte caracteriza-se então pela apresentação da orquestra sinfónica no concerto, e através dela, a apresentação simbólica do universo erudito.

2. Parte B (cc. 56-91)

Se a parte A é responsável pela apresentação da orquestra, e pela relação desta com o universo erudito, nesta segunda parte acontece a apresentação do trio de jazz, expondo agora, com este grupo instrumental, o universo jazzístico. Isto acontece precisamente na primeira secção, B1. Na segunda secção, B2, acontece o primeiro momento em que os dois domínios vão interagir, expondo-se em simultâneo, com o objetivo de criar uma só unidade orquestral.

A secção B1 caracteriza-se pela apresentação de novos timbres: piano e contrabaixo. Os dois instrumentos concebem, apresentam e desenvolvem um discurso de entendimento mútuo, onde dialogam de forma íntima, conhecendo-se, e dando-se a conhecer a todo o cosmos sonoro. Primeiro com sons mais demorados, oferecendo assim, a audição nítida de todas as ressonâncias tímbricas destes instrumentos, depois com um discurso mais enérgico, onde apresentam diversos motivos. Apresentam-se por vezes acumulados em uníssono, mas na maior parte do discurso, intervêm complementando-se ritmicamente.

O terceiro elemento do trio, a bateria, surge no c. 77, e acrescenta um novo e diferenciador timbre. Agora, fruimos do trio de jazz na sua plenitude. Este novo timbre acarreta e acrescenta uma característica distintiva muito influente no espaço sonoro: a definição rítmica.

Depois de estar formado o trio de jazz, estão reunidas as circunstâncias orquestrais para se proporcionar o primeiro momento de confronto entre estes dois domínios. Apesar disso, este confronto acaba por não se verificar. O que acontece não é um choque entre dois impérios, mas sim o natural enlace entre dois domínios supostamente distintos. O resultado desta interação é a total complementação dos elementos de cada um dos domínios, ao contributo de realização do universo sonoro, uno. De facto, no c. 81, quando o trio de jazz encara a orquestra, o que resulta desta fusão é a unificação dos dois domínios num só, com a contribuição dos respetivos elementos linguísticos para formar uma só unidade textural, sonora e estilística.

Esta parte representa, por todos estes motivos, a apresentação do trio de jazz no concerto, e o estabelecimento do primeiro encontro entre estes dois domínios.

3. Parte C (cc. 92-143)

Se a primeira parte (A) deste concerto está inteiramente relacionada ao domínio erudito, e na segunda parte (B) existe uma maior predominância do domínio jazzístico, esta terceira parte (C), apresenta características jazzísticas na primeira secção (C1), onde a personagem principal é o *solo* de oboé, e características eruditas na segunda e terceira secção (C2 e C3), com a exposição de materiais com características sinfónicas.

Na secção C1 desta parte as características dos materiais denunciam influências jazzísticas. O solo de oboé, apesar ser um solo escrito, ou seja, não improvisado, apresenta características improvisativas/jazzísticas. O que denuncia esta afirmação é o contexto léxico que o solo apresenta: características modais, cromáticas, tipo de construção frásica, *etc.*

O *background* feito ao solo, pela orquestra, ajusta-se a um *comping* (acompanhamento/resposta) de um piano ou bateria de jazz. De certa forma, a orquestra converte-se aqui numa outra personagem, ao expor elementos linguísticos, típicos de um acompanhamento *comping* a um solo feito por um grupo instrumental jazzístico. Verifica-se então que a orquestra, aliada ao domínio erudito, adquiriu aqui um carácter jazzístico ao expor um tipo de acompanhamento, *comping*, ao *solo* de oboé, típico do universo jazzístico. Averigua-se também, que estes factos – inversão de papéis funcionais entre o domínio erudito e jazzístico - estimulam a conceção desta obra, enquanto obra unificadora de uma só estética musical. Os elementos dos dois domínios cruzam-se e embaralham funções, homogeneizando desta forma uma só textura e estética.

A segunda e terceira secção (C2 e C3) desta parte apresentam características orquestrais e sinfónicas. O discurso orquestral, desenvolve variados motivos, e percorre vários grupos instrumentais da orquestra, permitindo assim conhecer e perceber a capacidade da orquestra em criar várias conjugações tímbricas diferenciadoras, enriquecendo o espectro sonoro e linguístico.

Verifica-se que, nesta parte, as características instrumentais dos movimentos discursivos estudados apontam para uma total predominância do domínio erudito, visto que o trio de jazz não intervém em nenhum momento. Apesar disso, o

domínio jazzístico, tal como já foi referenciado, está presente na orquestra, materializando-se de forma mais conceptual, ao se afirmar no conteúdo léxico dos materiais abordados. Todo este gesto sinfónico leva-nos à parte seguinte desta obra, a quarta parte.

4. Parte D (cc. 143-196)

A quarta parte deste concerto (D) é dedicada à improvisação. A improvisação é um dos pilares basilares da música jazzística, e por isso, uma das características mais valorizadas neste tipo de música. Nesta obra, esta característica capital, assume um papel proeminente e apresenta-se sob distintas configurações, encontrando-se imposta aqui sob diferentes ângulos. Assim, a liberdade improvisatória é aqui conduzida segundo algumas indicações, definidoras do grau de maior ou menor subjetividade em relação a determinados contextos harmónicos. Também se pode considerar que esta liberdade improvisatória é inversamente proporcional à quantidade de informação exposta num determinado contexto harmónico (ou simplesmente, cifra), ou seja: quanto mais informação, e mais específica for a informação anexada a uma determinada cifra, menor liberdade improvisatória o instrumentista irá ter. Isto, porque a cifra revela detalhes específicos sobre o contexto harmónico que o improvisador supostamente terá de cumprir. Assim, quando a cifra oferece pouca informação, o improvisador tem liberdade para assumir e alcançar mais caminhos.

Esta liberdade criadora apresenta-se nesta obra, exposta em três níveis:

4.1. Solo Contrabaixo Livre (D1)

Tal como se pode verificar na figura 61, a única indicação que este solo tem é a nota Fá#. Este Fá# assume-se portanto como a nota fundamental. Por isso, fica em aberto toda a informação que poderemos idealizar, de forma a complementar esta nota fundamental. Assim, todos os contextos harmónicos inerentes a esta nota fundamental são possíveis de abordar na hora de improvisar.



Fig. 61 - Solo livro de contrabaixo - c. 143

O c. 143 representa o solo de contrabaixo. Em relação às estratégias de improvisação, pode-se considerar, como já foi explicado anteriormente, vários cenários harmônicos possíveis, tendo em conta a fundamental Fá#. Por exemplo, se considerarmos a fundamental Fá#, podemos arquitetar uma quantidade enorme de escalas possíveis que têm como fundamental a nota Fá#. Se se pensar nos modos gregos, podemos obter:



Fig. 62 - Modos gregos possíveis com a fundamental em Fá#

Da mesma forma que considerámos os sete modos de escala maior, podemos também considerar os sete modos das escalas:

- Menor harmónica;
- Menor melódica;
- Maior harmónica.

Dada a quantidade de escalas possíveis a considerar à nossa improvisação, há modos com um índice de utilização menor. As cores que os modos da escala maior harmónica nos dá, serão à partida, menos utilizados nos contextos de música tonal.

Para além de todos os modos referidos, importa ainda acrescentar duas escalas com índice de utilização elevada no âmbito jazzístico:

1. Escala de tons inteiros



Fig. 63 - Escala tons inteiros de Fá#

Um acorde possível para aplicar nesta escala seria, por exemplo:

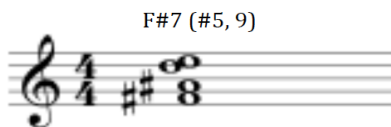


Fig. 64 - Acorde relativo à escala de tons inteiros de Fá#

2. Escala diminuta

- a. A escala diminuta pode ser aplicada no contexto de acordes diminutos quando a sua configuração é tom/meio tom.



Fig. 65 - Escala diminuta tom/meio tom de Fá#

Esta escala tem sempre estes dois intervalos regulares: tom/meio tom. Como a escala é simétrica, tem um potencial de utilização para mais um acorde:

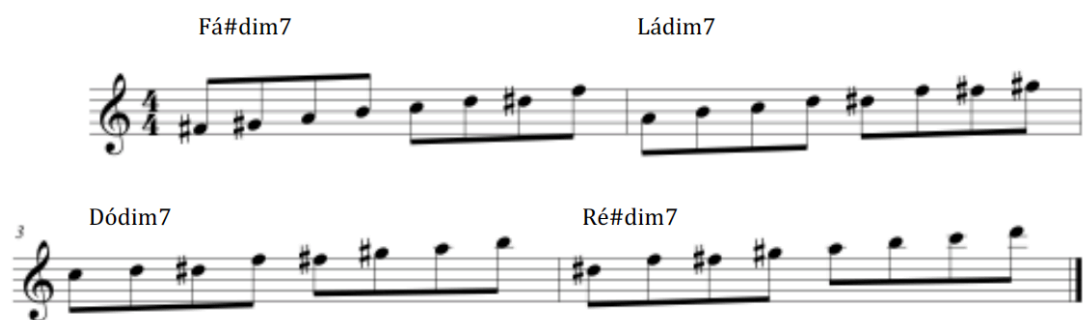


Fig. 66 - Escalas diminutas tom/meio tom de Fá#, Lá, Dó e Ré#

- b. Quando se usa a escala diminuta, mas a sua configuração começa pelo meio tom, a característica simétrica mantém-se.



Fig. 67 - Escala diminuta meio tom/tom de Fá#

Devido às características simétricas, resultam os mesmos pressupostos da escala diminuta tom/meio tom, mas agora a aplicação prática da escala recai sobretudo sobre acordes dominantes.



Fig. 68 - Escalas diminutas meio tom/tom de F#7, L#7, D#7 e R#7

Tal como na alínea a) também aqui obtemos quatro acordes, também equidistantes entre si por um intervalo de 3ªm.

Nesta análise de possibilidades lexicais, percebemos que o intérprete tem aqui uma enorme variedade de modos e escalas possíveis a considerar durante a sua improvisação. O facto de a proposta inicial, para improvisação ser pouco esclarecedora quanto à escala base, indica uma maior liberdade, mas pode também significar maior dificuldade na procura do som/cor que se quer dar à improvisação.

Todo este contexto harmónico está estruturado e justificado através da harmonia tonal/funcional. Apesar disso, não existe nenhuma indicação que impeça o improvisador de tomar um caminho fora da harmonia funcional, ou seja, mais livre. O improvisador pode por exemplo, definir ele próprio um conjunto sequencial de notas, desde que a fundamental F# faça parte desse conjunto de notas. Pode portanto não haver nenhuma relação tonal/funcional do conjunto de notas definido pelo improvisador com a fundamental F#, ou mesmo entre as próprias notas do conjunto melódico, definidas pelo improvisador.

O instrumentista assume controlo não só das direcções harmónicas, mas também melódicas, rítmicas e estéticas que o solo pode tomar.

Além da nota F#, existe uma outra indicação limitadora no campo de ação do improvisador: o tempo. Na partitura, o compositor fez questão de colocar uma sugestão de tempo (duração), para o solo ser executado: “30 seg a 1min”. Esta limitação temporal vai ao encontro do contexto macro formal da obra. Esta é feita para que o solo seja equilibrado na estrutura onde está inserido. Tendo em conta

o que já aconteceu musicalmente até chegar ao solo, e o que vai acontecer posteriormente ao solo, o compositor considera que o equilíbrio formal da obra não é afetado se este momento tiver esta margem de tempo para ser executada.

4.2. Open Trio – cc. 144 a 147

Esta secção de improvisação corresponde ao momento imediatamente a seguir ao solo de contrabaixo e equivale aos cc.144-147. Estes quatro compassos são repetidos uma vez, totalizando oito compassos de improvisação. A figura seguinte corresponde precisamente a esta secção.

The musical score for the 'Open Trio' section (measures 144-145) is presented for three instruments: Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Drums (D.S.). The Piano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a chord marking 'F#maj7(#11) Open'. The Double Bass part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), marked with 'ONE CUE (D.B.)'. The Drums part is on a standard drum staff, with a marking 'Play even with broken 16' notes looking for the D.B. groove'. The score consists of four measures, with the Double Bass part showing a melodic line and the Drums part showing a rhythmic pattern.

Fig. 69 - Secção *Open Trio*- cc.144 e 145

Ao contrário do momento anterior, em que apenas o contrabaixo intervém, nesta secção, além do contrabaixo, estão presentes o piano e a bateria, formando assim o trio de jazz. Como se pode observar na figura 69, os três instrumentos musicais têm indicações específicas. A ordem de transição para esta parte é dada pelo contrabaixista: “*One Cue (D.B.)*”.

Aqui, a liberdade improvisadora é mais estrita/limitada pois é dada mais informação ao improvisador. Existe, portanto, uma indicação harmónica definida com mais especificidade: F# (#11), ou seja F# lídio. Nesta secção, o pianista e o baterista são os que possuem mais liberdade criadora, uma vez que apenas a linguagem do contrabaixista está escrita. O baterista tem a indicação: “*Play even with broken 16' notes looking for the D.B. groove*”. Desta forma, podemos observar a liberdade concedida à criação, nesta secção:

- O contrabaixo não tem funcionalidade criativa, opera como *groove* base (possui todo discurso já escrito/definido);
- A bateria tem a indicação de que deve executar semicolcheias, mas deve adaptar o seu discurso à linguagem já criada do contrabaixo. Esta

adaptação e abordagem rítmica é feita pelo intérprete exercendo a sua criatividade;

- O piano é o elemento que possui maior liberdade criativa. Este instrumento tem apenas a indicação do conteúdo harmónico: Fá#maj7(#11). Assim, vai desenvolver um papel de líder e também de destaque discursivo no trio de jazz. Este carácter improvisatório do piano prepara também a edificação do ambiente sonoro para o início efetivo do solo de piano, que se inicia no c. 148, e representa o início da secção seguinte.

4.3. Solo Piano (*Chorus I*) – cc. 148 a 170

Esta secção apresenta uma estrutura harmónica improvisatória de 24 cc. Na linguagem jazzística, esta estrutura harmónica criada especificamente para a aplicação da improvisação é chamada de *chorus*. Esta parte do concerto contém dois *chorus* de improvisação: no primeiro, intervêm apenas o trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria), e no segundo, a orquestra concretiza um *background* orquestral ao trio de jazz, acrescentando em plano de fundo alguns elementos e apontamentos orquestrais ou solísticos. Em ambos os *chorus*, o piano é solista, como improvisador. Nestes 24 cc., a única informação que a partitura contém, é harmónica:

1 F#maj7(#11) Gm7b5

5 Calt/E Dbmaj7(#11)

9 A7(b9b13) Ebmaj7+/B G7(#11) Db7 G7(#11) Db7

13 Dm7 Dm6 Ebmaj7+ Ebmaj7+

17 F#maj7(#11) D7alt

21 C7alt F#7(#11) C7alt F#7(#11) C7alt F#7(#11) C7alt F#7(#11)

Fig. 70 - Estrutura de Improvisação 24 cc.

A liberdade improvisatória exposta nesta estrutura harmônica está definida apenas a nível harmônico, impondo uma determinada linguagem lexical. Apesar disso, essa imposição não é absoluta. Existe alguma subjetividade ou possibilidades de escolha por parte do instrumentista em relação a determinadas extensões de algumas harmonias presentes em determinados acordes. Além do improvisador criar na hora um determinado contexto melódico segundo uma determinada harmonia imposta, este também tem possibilidade de escolher algumas cores de determinados acordes. Os acordes que estão mais suscetíveis destas possibilidades, são os que contém menos informação.

Como exemplo de estudo de possibilidades harmônicas, escolhemos o acorde Dm7, presente no c. 13 desta grelha harmônica, como cobaia experimental de análise harmônica.



Fig. 71 - Análise Harmônica da Cifra Dm7

Na figura 71 apresentam-se três possibilidades de interpretação por parte do improvisador da cifra Dm7. Estas três possibilidades estão aqui colocadas apenas a título de exemplo pois existem muito mais possibilidades interpretativas desta cifra. O improvisador irá decidir qual a cor que pretende naquele momento. Esta escolha pode estar relacionada com o restante enquadramento harmônico, ou simplesmente pelo desejo do instrumentista impôr uma determinada cor harmônica naquele instante ou circunstância.

Em relação aos restantes acordes da grelha harmônica aplicamos uma possibilidade de contexto harmônico para cada acorde:



Fig. 72 - Aplicação de uma possibilidade harmônica para cada cifra da estrutura harmônica de improvisação

No contexto jazzístico, os músicos têm mais do que uma forma de interpretar uma cifra, tanto vertical como horizontalmente (as duas perspectivas estão interligadas).

Apresentamos de seguida uma proposta de análise harmónica da estrutura de improvisação. Consideramos que esta estrutura harmónica está na forma ABA, e retiramos as seguintes ilações das progressões harmónicas apresentadas:

A

B

A'

Fig. 73 - Estrutura Harmónica de Improvisação; Forma ABA

a. Parte A (cc.1-8)

Considera-se o primeiro acorde, F#maj7(#11), um intercâmbio modal. Este acorde está a substituir o acorde fm7;

Considerando também que o acorde Dbmaj7(#11) é ao nível de conteúdo, similar ao acorde Fm7, obteremos o seguinte movimento:

GRAU	I-	II-7b5	V7	I-
Progressão Harmónica	Fm7	Gm7b5	C7	Fm7

Fig. 74 - Progressão Harmónica A

Como retrata a figura 74, obtemos um movimento I-, II-7b5, V7, I- verificando-se portanto um movimento tonal.

b. Parte B (cc. 9-16)

Nesta parte, considera-se que existe um movimento harmónico primário V7 I-7. Este movimento é protagonizado pelos acordes A7 b913 (c.9), e pelo acorde Dm7 (c.13) respetivamente. Os acordes localizados nos cc. 10, 11 e 12 representam um caminho harmónico para atingir o primeiro grau (Dm7). Este caminho é reforçado pelo movimento do baixo da progressão harmónica verificada nestes compassos.

c. Parte A' (cc.17-24)

A parte A' representa uma reexposição de A. Comparando o acorde F#maj7#11 (c.17) com o seu sucessor D7alt (c.19), verificamos que na sua constituição, estes apenas diferem numa única nota: F#maj7 possui a nota Réb e D7alt possui a nota Ré. Este facto leva-nos a considerar que os primeiros quatro compassos desta parte A' possuem essencialmente a mesma cor harmónica. Os restantes quatro compassos (cc. 21-24) apresentam a cor C7 e do seu trítono. Este acorde C7 reforça a substituição harmónica feita no compasso 1 (F#maj7#11 por Fm7) pois assim constatamos um movimento V7 (C7 c.24) I-7 (Fm7 c.1).

De referir que nesta estrutura de improvisação de 24 compassos, existe um constante reforço do modo lídio

A figura 57, na página 96, representa o separador de *chorus* 171- 173. Este separador representa um elemento textural que liga os dois *chorus* de improvisação.

Importante destacar o facto deste elemento orquestral, que possui fortes sintomas eruditos, estar aqui a desenvolver a função de estabelecer uma aliança entre os dois *chorus* de improvisação. Esta aliança também é simbólica: é a aliança entre os dois domínios que aqui estudamos, erudito e jazz.

No segundo *chorus* de improvisação (cc.174-196), os elementos eruditos intervêm constantemente no discurso improvisatório, interagindo com este e complementando-o. O domínio erudito está assim presente no discurso jazzístico ao proporcionar um *background* orquestral à improvisação que está a ser desenvolvida pelo piano.

No final do *chorus*, os elementos eruditos estão cada vez mais presentes e interventivos, notando-se maior interação entre os dois domínios. O término da improvisação e passagem à parte seguinte é dada novamente pelo elemento orquestral (separador de *chorus* – cc. 197-198) que uniu os dois *chorus*, apesar de assumir ligeiras mutações

5. Parte E (cc. 197-255)

A quinta parte deste concerto (E) é constituída por cinco episódios orquestrais, um dos quais tem fortes influências jazzísticas - E2 - segundo episódio orquestral (cc. 203 - 213) e os restantes fortes influências eruditas. Nota-se portanto, nesta quinta parte deste concerto, uma predominância do domínio erudito, contrastando com a quarta parte, que manifesta predomínio do domínio jazzístico.

Estes cinco episódios orquestrais demonstram-se bastante diferenciadores como podemos perceber na análise feita no item 5 da “Microanálise da Obra” (página 45).

Em relação ao contributo erudito nesta quinta parte, percebemos que o primeiro episódio (E1), através do grupo instrumental sopros, fornece material texturalmente complexo com a sobreposição de vários planos horizontais, criando uma textura intrincada. Já no terceiro episódio, é o grupo instrumental das cordas que lidera um gesto com características virtuosas. Este movimento das cordas é contrapontisticamente interessante ao revelar vários planos horizontais diferenciadores e promotores de desenvolvimento de materiais motivicos. Já o quarto episódio orquestral, é caracterizado por manifestar confluência de materiais. Materiais do episódio anterior (E3) que se manifestam aqui com sentido conclusivo, e novos materiais introdutórios, preparativos motivicos para a parte seguinte – relógio de sala (E5). O relógio de sala do episódio seguinte, começa por se manifestar aqui nas trompas. Este grupo instrumental exhibe motivos melódicos construídos em tercinas de semínima. O quinto e último episódio orquestral (E5), denominado relógio de sala, é caracterizado por apresentar ritmo harmónico espaçado e carácter melódico cantante, empregando melodias largas e sonantes.

Relativamente ao contributo jazzístico nesta quinta parte, iremos debruçar-nos sobre o segundo episódio orquestral, pois é este segmento que contém mais elementos característicos desta linguagem. A personagem principal deste episódio é o clarinete 1. Este instrumento lidera o grupo instrumental ao executar

um solo, que apesar de estar escrito, possui características improvisatórias. Outro elemento característico do domínio jazzístico é a técnica desenvolvida pelo contrabaixo: *walking bass*. O contrabaixista utiliza esta técnica para acompanhar o solo de clarinete. Esta forma de acompanhamento, *walking bass*, é um padrão rítmico e melódico típico do universo jazzístico. Esta técnica é apenas utilizada uma única vez neste concerto (10 cc. de 466 possíveis). Isto acontece devido ao contexto estético que é imposto nesta obra. Desenvolver um abundante discurso com esta técnica, poderia tornar a musicalidade previsível, e por isso monótona. Perderia todo um potencial criativo que está ao nosso dispor. O *walking bass* é uma técnica diretamente ligada ao *swing* e a outros subgéneros jazzísticos, que à partida não se relaciona esteticamente com a música que este concerto oferece. Por isso, a principal razão para a diminuta utilização desta técnica, é a surpresa estética que ela oferece quando acontece, e o facto de haver espaço para explorar outras possibilidades técnicas, enriquecendo a obra com potencial criativo inerente a outros *grooves* que este instrumento pode desenvolver.

O piano desenvolve ao longo desta parte *comping* jazzístico ao solo. Esta técnica, *comping*, irradia um tipo de sonoridade muito típica no jazz. Nesta secção, podemos considerar que o trio de jazz se transforma num quarteto. Os sopros (trompas e trombones) assumem simbolicamente o quarto elemento, ao fazer um *background* rítmico ao solo de clarinete. A percussão soma aqui um plano horizontal ao quarteto. Esta linha horizontal é diferenciadora ritmicamente das restantes e representa simbolicamente um plano erudito adicionado ao quarteto de jazz, demonstrando novamente o cruzamento constante dos dois domínios.

6. Parte F (cc. 265-368)

A sexta parte deste concerto (F), tal como a quarta parte (D), tem uma forte influência jazzística. Esta, é marcada por dois momentos centrais: solo de contrabaixo escrito e solo de percussão erudita/bateria jazzística.

No primeiro momento, solo de contrabaixo (F1), apenas intervém o trio de jazz. Enquanto o contrabaixo desenvolve um discurso solístico, o piano e bateria desempenham a função de acompanhamento ao solo. O solo de contrabaixo é escrito, por isso não existe improvisação. Apesar disso ele tem características improvisadoras, todo ele soa a improvisação.

Neste caso, o compositor impõe aqui a sua linguagem improvisadora, limitando a criatividade do instrumentista, e assumindo ele próprio um determinado contexto estético e estilístico ao escolher os materiais com que construiu o solo.

O acompanhamento, *comping*, do piano ao solo, também é escrito. Tendo em conta que o solo foi escrito, foi criado também um *comping* exclusivo para este solo. Tal como o solo, o *comping* pianístico tem características improvisadoras e jazzísticas. Características essas, que são típicas neste tipo de linguagem.

Apesar do piano estar a desenvolver “apenas” *comping* ao solo de contrabaixo, não invalida que esta abordagem seja também criativa. Sim, o acompanhamento pode e deve desenvolver um discurso criativo e interativo com o solista. Este, ao reagir com o solo, pode ser criativo, e também condicionar e impulsionar o solo, de acordo como o solista reage.

O terceiro interveniente no solo de contrabaixo é a bateria. Esta tem a indicação: “*Play with brushes even 8*”. O baterista tem aqui grande margem criativa e improvisadora. Além de ser responsável pela definição do tempo e desenvolvimento métrico desta secção, a bateria de jazz pode também dinamizar o solo interagindo com os restantes instrumentos do trio. Como o solo já está escrito, o baterista pode preparar antecipadamente diversos aspetos da sua performance. Apesar disso, o objetivo principal é que seja um ato criativo no momento da interpretação.

Tanto no solo de contrabaixo, como no solo de bateria, o jazz enquanto linguagem está presente, apesar de se manifestar de maneira diferente. Enquanto que no solo de contrabaixo não existe improvisação, mas o contexto léxico dos materiais utilizados emanam características claras ao domínio do jazz, no solo de bateria, a improvisação, de facto, acontece.

Tal como já foi referido, o facto de o compositor apresentar solos escritos indica uma intenção por parte deste em definir de forma absoluta uma linguagem, que por sua vez contém um determinado contexto léxico. O compositor faz questão de em algumas improvisações presentes nesta obra, definir e expressar também a sua personalidade no contexto improvisatório.

No segundo momento central desta sexta parte (F2), acontece primeiro uma apresentação discursiva da percussão erudita e depois, o solo da bateria de jazz. Relativamente ao solo de bateria de jazz, a única indicação dada ao instrumentista no início do seu solo é a seguinte: “*busy/intense*”. Aqui, o

instrumentista tem liberdade linguística para expor o seu léxico e com ele contribuir para o enriquecimento da obra.

Durante esta improvisação, o baterista tem momentos a solo, e momentos em que toca em simultâneo com a restante percussão. Estes momentos acontecem de forma alternada. Podemos considerar que existe aqui uma confrontação entre os dois domínios, erudito e jazzístico, protagonizados pela percussão e pela bateria de jazz.

Quando o baterista de jazz está a improvisar, está a seguir as linhas discursivas do grupo instrumental da percussão. Quando a sua improvisação coincide com a linguagem escrita da percussão, o baterista de jazz tem a liberdade opcional de executar o padrão rítmico da percussão, complementá-lo segundo a sua criatividade, ou criar algo mais livre dentro do contexto onde está inserido. O baterista de jazz tem aqui total liberdade decisiva a este respeito.

O baterista de jazz também pode encontrar a indicação: *“Play orchestrate the figure”*. Esta situação acontece quando existe linguagem escrita. Fica assim ao seu critério, como orquestrar esse ritmo nas peças constituintes da bateria.

Podemos concluir que nesta sexta parte, o compositor assume dois contextos criativos diferentes: no solo de contrabaixo impõe a sua linguagem criativa e no solo de bateria deixa tudo em aberto para o baterista expor a sua criatividade. Também podemos reafirmar que apesar do domínio jazzístico em toda esta parte, o domínio erudito também está presente. Este intervém não só através dos materiais expostos pela percussão, como também devido ao separador de sopros que oferece uma textura orquestral polifónica e muito dinâmica ritmicamente.

7. Parte G (cc. 369-401)

A sétima parte deste concerto (G), como já foi referido, está dividida em 3 secções iguais: 11 cc. cada secção. Na generalidade, esta parte assume uma predominância de elementos com uma forte influência erudita, nomeadamente nos sopros (1ª secção – G1), nas cordas e no virtuosismo apresentado no piano (2ª secção – G2).

Existem dois aspetos/elementos que caracterizam jazzisticamente esta parte.

O primeiro elemento é a linha de contrabaixo. Esta é a linha horizontal que une as três secções que compõem esta sétima parte. A linha de contrabaixo é repetida exatamente três vezes. Esta linha é estritamente igual em cada uma das três secções, e funciona portanto como elemento de ligação entre elas. Podemos

considerar que esta linha representa um centro gravítico, sobre o qual mudam os atores, mas mantém-se este plano de fundo. A linguagem aqui apresentada pelo contrabaixo é caracterizada pela linguagem “*even*”, com um discurso inconstante e diferenciador em relação às diferentes linhas orquestrais (em termos de figuração, é o único instrumento que apresenta semicolcheias. A restante orquestra apresenta predominância de colcheias e síncopas no seu discurso).

O segundo elemento/momento a considerar como jazzístico, está presente na última secção desta parte, onde se apresenta o trio de jazz a solo. Nesta secção, o trio de jazz apresenta uma linguagem mais aproximada do termo “moderna”. Prova disso mesmo é o facto do baterista de jazz ter a indicação: “*Play broken funk linear groove*”. Esta indicação nota uma intenção do compositor em abordar um *groove* diferenciador do que já foi apresentado até aqui.

Em forma de conclusão, pode-se afirmar que nesta sétima parte os domínios eruditos e jazzísticos se encontram fundidos nas três secções, mas de forma inconstante, ou seja, estão presentes mas com diferentes graus de intensidade. Na 1ª e 2ª secção (G1 e G2) há predominância do domínio erudito, e na 3ª secção (G3) existe a predominância do domínio jazzístico.

8. Parte H (cc. 402-466)

A oitava e última parte deste concerto (H), está dividida em duas grandes secções divididas por um separador. Tanto a primeira secção como a segunda, possuem características mistas relativamente à dualidade de universos erudito e jazzístico. Encontram-se portanto elementos dos dois domínios em simultâneo. Relativamente ao domínio jazzístico, verificamos logo no início da primeira secção (H1), o movimento do contrabaixo é dobrado com a ME do piano. Ambos executam uma linha melódica com características solistas. Também consideramos o *groove* de bateria em 12/8 e o piano a executar acentuações relativas à clave 3+3+2+2+2, como elementos que tem características jazzísticas. Em simultâneo a este movimento, os sopros apresentam uma base harmónica executada no espaço sonoro, elaborada com várias linhas horizontais. Podemos considerar este movimento dos sopros, um *background* erudito executado sob o movimento jazzístico, desempenhado pelo trio de jazz. Ainda nesta secção, observa-se uma série de jogos texturais, utilizando como ferramenta base, esta nova organização do compasso quaternário (3+3+2+2+2), notando-se em simultâneo texturas jazzísticas e eruditas.

A segunda e última secção da coda (H2) apresenta características mais sinfónicas, devido à elevada quantidade de blocos sonoros sobrepostos, e às consequentes texturas que daqui advêm. Apesar disso, os elementos jazzísticos estão presentes.

Como os elementos jazzísticos e eruditos estão nesta parte mais fundidos, é mais difícil identificá-los. Esta parte representa a unificação dos domínios num só, ou seja, num terceiro domínio de que não se sabe o nome, mas sabe-se que no seu código genético estão inscritos genes de dois domínios: erudito e jazzístico. Nenhum domínio sobrepõe o outro, apenas os elementos de cada domínio vivem neste terceiro domínio em uníssono funcional. Apesar desta característica ser mais evidente nesta última parte, ela faz parte da essência desta obra desde o primeiro compasso.

3. CONCLUSÃO

A segunda parte deste documento oferece-nos respostas às principais inquietudes levantadas aquando da problematização e definição dos objetivos deste trabalho. A detalhada análise da obra “concerto para trio de jazz e orquestra sinfónica” permitiu não só esclarecer, como também criar conhecimento alusivo à esfera relacional entre os dois domínios aqui estudados, e também sobre cada um deles em particular.

Apontando para a estrutura macro analítica da obra, verificamos que os dois domínios apresentam uma presença intercalada ao longo da obra. Na sequência das oito partes da obra, a maior influência do domínio ora erudito, ora jazzístico, é a seguinte:

PARTE DA OBRA	MAIOR PREDOMINÂNCIA (DOMÍNIO)
A	Erudito
B	Jazz
C	Erudito
D	Jazz
E	Erudito
F	Jazz
G	Erudito
H	Jazz e Erudito

Fig. 75 - Predominância do domínio jazzístico e/ou erudito

Interessa referenciar que este esquema é generalista. O critério aplicado para fazer esta observação de dados, baseia-se apenas na verificação de maior ou menor predominância de elementos jazzísticos ou eruditos em cada parte da obra.

Além da análise minuciosa da obra, o estudo do relacionamento entre os conteúdos analisados, permitiu perceber a movimentação, transformação, requalificação e reexposição de variados materiais. Esta ação proporcionou esclarecimento sobre diversos gestos musicais, e aclarou o sentido de coesão temática sentida na obra, ao percecionarmos analiticamente o “eco motivico”.

Para finalizar, afunilou-se ainda mais o estudo em direção ao cerne desta investigação: o estudo do relacionamento entre elementos eruditos e jazzísticos ao longo da obra. Este estudo relacional esclareceu a problemática levantada no início desta investigação, no sentido de apresentar diversas possibilidades de comunicação e interação entre os dois domínios aqui estudados. A conclusão geral deste documento irá expor também diversas ilações desta investigação, sendo por isso, imprescindível não descurar o seu conteúdo.

CONCLUSÃO GERAL

Desenvolver um projeto artístico no âmbito da criação de uma obra orquestral, enquadrada no estudo do espaço relacional entre a música erudita e do jazz, resultou numa delicada missão, cujo objetivo foi estudar o comportamento interativo entre estes dois domínios (originariamente) distintos. Este desafio materializou-se na edificação de um caminho em direção a um conjunto de respostas, que correspondessem às premissas levantadas no início da investigação e respondessem às inquietações que nos levaram a propor desenvolver este projeto artístico.

A elaboração primária dos interesses, conceito, objetivos e metodologias que respondessem inteiramente à problemática exposta, manifestou-se necessária e fundamental, quer como núcleo organizativo de todo o trabalho, quer como ferramenta que delimitou e alvejou os conteúdos propostos.

Apesar de toda a estruturação feita previamente, este estudo permaneceu repleto de dúvidas, incertezas, flutuações, *etc.* Manifestou-se um trabalho tecnicamente complexo ao nível do ato de composição, devido à natureza do grupo instrumental proposto.

Todos os pressupostos aqui expostos, refletiram a intenção de suprir dados objetivos sobre as questões que se expõem inicialmente. Estes dados que de seguida se apresentam, representam esta contribuição para o meio académico, meio musical e sociedade em geral, simbolizando também a necessidade de evoluir, de atingir novas metas, desenvolver espírito crítico enquanto seres plantados num determinado meio envolvente.

Foram precisamente as características musicais do meio envolvente sob o qual estive sujeito durante o meu percurso pessoal, musical e académico que motivaram o meu interesse em desenvolver este projeto artístico. O conjunto instrumental escolhido reflete de certo modo o meio envolvente a que estive sujeito: o trio de jazz representa os estudos de jazz (harmonia, improvisação e piano) que desenvolvi; a orquestra sinfónica representa os estudos feitos no conservatório São José da Guarda e na Universidade de Aveiro. Os estudos que desenvolvi nestes dois domínios, aconteceram primeiro de forma segmentada, ou seja, cada domínio foi estudado de forma isolada. Depois começou por ser estabelecida pequenas conexões e mais tarde o estudo da relação entre os dois domínios começou por ser estudada a vários níveis. O interesse desenvolvido pelos dois domínios acabou por se manifestar de igual forma, ou seja, sem distinção de maior ou menor interesse de um sobre o outro.

Deste facto, surgiu a problemática: por que não juntar os dois domínios, de forma a criar uma sinergia positiva, ou seja, criar uma referência sonora que transmitisse não a essência de cada um, mas sim a essência de um novo universo sonoro que expedissem elementos dos dois

domínios, erudito e jazzístico? Foi com este cenário, que me propus estudar o espaço relacional entre estes dois domínios.

Este projeto artístico consiste então na criação de uma obra orquestral que coloca em diálogo dois domínios musicais supostamente distintos. Ao criar a obra, experimentou-se e experienciou-se a reação dos materiais sonoros sujeitos ao cruzamento tímbrico de grupos instrumentais diferenciadores, e assim analisaram-se possibilidades concretas relativas à interação entre o domínio jazzístico e erudito e todas funcionalidades possíveis inerentes a esta relação.

Estes procedimentos possibilitaram aprendizagens a vários níveis. As objetivações colocadas e as respetivas metodologias resultaram num conjunto de estratégias de procura de respostas. Estas ações, além de terem proporcionado o alcance dos objetivos e terem oferecido as devidas respostas a todas as questões levantadas, proporcionaram o encontro de outros desafios e imprevisibilidades que proporcionaram novos conhecimentos, novas aprendizagens.

Atualmente a classificação dos domínios da música reflete-se num problema: definição das fronteiras estilísticas de cada domínio. Durante as últimas décadas, verificou-se que a permeabilidade estilística permitiu originar uma quantidade desenfreada de ramificações estilísticas, as quais são de complexa catalogação. Estes acontecimentos proporcionaram tentativas de nomeação e criação efetiva de novos nomes, na tentativa de atribuir um título a um determinado conceito. A própria nomeação da criação que apresentamos aqui: “Concerto para Trio de Jazz e Orquestra”, levanta dúvidas e manifesta-se talvez incapaz de representar a verdade da essência da obra criada. Este título, de acordo com a tradição erudita, sugere que o trio seja solista, ou seja, que tenha um papel de destaque. Isso não acontece. O que acontece é uma interação uniforme entre os dois domínios. Encontrar uma atribuição nominal que reflita o conteúdo desta criação pode ser complexo e trazer resultados infrutíferos. Por isso, o título é deficitário de informação, e é necessário conhecer o conteúdo para conhecer a natureza da criação.

Assim, podemos afirmar que as estruturas sonoras e linguísticas que integram esta obra fogem aos cânones mais convencionais, desenvolvendo universos sonoros singulares. Esta acção de libertação da música e da criação musical efetua-se aqui de diversos modos, principalmente através da aplicação de diferentes formas de formalização discursiva, efeito consequente da incorporação do trio de jazz na orquestra sinfónica. Através desta acção, o trio, ou elementos do trio (quando actuam de forma individual com a orquestra, ou elementos da orquestra), criam não só distintos desenvolvimentos rítmicos, mas também estruturas

tímbricas e harmónicas diferenciadoras, reconhecendo assim desta forma, a cor como elemento fundamental na definição e estruturação deste universo de som unificador.

Nesta obra deparamo-nos, por um lado, com momentos de indeterminação representados pela estruturação livre de alguns parâmetros da obra, como a forma e o conteúdo lexical. Por outro lado, existe também determinismo quando o discurso musical é escrito e permite poucas ou nenhuma alternativas.

Esta ideia de trabalhar com universos contrastantes permitiu-nos fazer uso de novas formas, que revelam uma natureza aberta da obra. O elemento da indeterminação permite ao intérprete participar na criação da obra. Encontramos então nesta obra, espaço tanto na elaboração de discurso musical, como da definição da sua forma. Por outras palavras, o intérprete pode agir efectivamente sobre a estrutura da obra, determinando não só o seu discurso musical como também a sua duração. Assim, o intérprete assume mediação criativa. Este projeto artístico reflete também potencial artístico. Conclui-se que de facto pode advir um enorme potencial criativo, estilístico e expressivo do relacionamento entre o domínio do jazz e da música erudita. A interação de elementos dos dois domínios proporcionou um maior conhecimento das possibilidades simbióticas entre estes dois domínios, e o resultado final desta investigação foi a verificação da possibilidade de obter consonância estilística entre dois domínios (supostamente) distintos. Tal como já se mencionou, não se defende a quebra de fronteiras estilísticas, mas sim a possível ausência delas.

Nesta obra podemos fruir não só da interação dos dois domínios, mas também de cada um individualmente, isolando três pontos na mesma esfera: Jazz, música erudita e um terceiro ponto que resulta da interação dos dois domínios, que não tem uma atribuição nominal (por enquanto...). Cada um dos três pontos desta esfera apresenta as suas características mais íntimas. No jazz, a improvisação (característica primordial do jazz) tal como a instalação de variados *grooves*, assume um papel preponderante. No ponto erudito destacamos as linhas polifónicas complexas compostas com variadas linhas horizontais sobrepostas. No ponto da esfera relacional dos dois domínios, podemos denominar um terceiro domínio. Aqui estão inscritos não só os genes do domínio erudito e jazzístico, mas também um novo código genético consequente do cruzamento entre estes dois domínios.

Como apreciação geral da obra, verifica-se que não acontece um choque entre os dois domínios mas sim o seu enlace natural, uma homogeneização que proporciona a total complementação dos elementos de cada um na criação de um novo universo sonoro diferenciador, naturalmente válido, a construir e potenciar uma nova identidade sonora e artística associada a esta obra.

BIBLIOGRAFIA

Bándi, Gergely (2016), *The Third Stream*, Bachelor-Thesis Universität Mozarteum Salzburg

Boffi, Guido. (2014). *Os Caminhos do Jazz*. Edições 70

Castelo-Branco, S. (2010). Música Erudita. In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX L-P* (p. 854). Círculo de Leitores.

Castelo-Branco, S. (2010). Música Erudita. In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX P-Z* (p.1372). Círculo de Leitores.

D`Almeida, António Victorino. (2008). *Toda a Música que eu Conheço” Da Alvorada do Século XX até actualidade – Volume II*. Oficina no Livro

Eco, Umberto (1989), *Obra Aberta*, Lisboa: Difel

Figueiredo, Luís Alberto Cordeiro de (2016), *Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal*, Universidade de Aveiro, Tese de doutoramento

Griffiths, Paul. (1986). *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th - Century Music*. Thames and Hudson.

Gutmann, Peter. (2013). *George Gershwin, Concerto in F*. Classical notes. Retrieved from www.classicalnotes.net/classics4/gershwinconcerto.html

Jurik, Andrew (2008), *Post-genre: understanding the classical-jazz hybrid of third stream music through the guitar Works of Frederic Hand, Ralph Towner and Ken Hatfield*, Bachelor of Music Ithaca College,

Kennedy, Michael. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Publicações Dom Quixote

Koven, V. R. (2011). Gershwin Concerto in F Still Awaits Its Due. *The Boston Musical Intelligencer*. Retrieved from <https://www.classical-scene.com/2011/02/10/gershwin-concerto-in-f-sherman/>

Robinson, J. B. (2001). Swing. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians volume 24* (2nd ed., p. 784). Macmilian Publishers Limited.

Schuller, Gunther (1989), *The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford University Press.

Schuller, Gunther (1999). *Musings – The Musical Worlds of Gunther Schuller*. New York, Da Capo Press (114-133)

Thomsen, C. (2013). *George Gershwin An Analysis of His Style and Influence on Music Through Rhapsody in Blue*. Retrieved from <https://prezi.com/m23drmpkgbcp/george-gershwin-an-analysis-of-his-style-and-influence-on-music-through-rhapsody-in-blue/>

Tucker, M. (2001). Jazz. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians volume 12* (2nd ed., pp. 903–922). Macmilian Publishers Limited.

Vargas, António Pinho. (2002). *Sobre Música, textos e entrevistas*. Edições Afrontamento

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADLER, Samuel (2006), *El Estudio de La Orquestración*, Barcelona, Idea Books, S.A.

BAILEY, Derek (1993), *Improvisation : its nature and practice in music*. - New York (NY) : Da Capo Press,

CAGE, John (1961), *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, New England: Wesleyan University Press.

CARVALHO, Any Raquel (2002) *Contraponto Tonal e Fuga, Manual Prático*, Porto Alegre, Novac Multimédia

HANCOCK, Herbie (1992), *Classic Jazz Compositions and Piano Solos Transcribed by Bill Dobbins*, Advance Music

HARRISON (1994), in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1177-1178.

LEVINE, Mark, (1995), *Jazz Theory Book*; 1º ed Pentalama; Sher Music CO

NETTL, Bruno (1974) *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach* p 1-19; Oxford University Press

PIRES, Filipe (1968), *Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon*, Porto, Fundação Calouste Gulbenkian

SCHULLER, Gunther; *O Velho Jazz, suas raízes e seu desenvolvimento musical*, São Paulo, Editora Cultrix LTDA

TEACHOUT, Terry (2000), "Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford: Oxford University Press, 343-356.

WEBGRAFIA

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=104437778>

<http://www.classical-scene.com/2015/06/21/schuller-1925-2015/>

<http://artsfuse.org/130326/arts-fuse-appreciation-gunther-schuller-the-eloquent-ear/>

<https://www.britannica.com/art/jazz/Cool-jazz-enters-the-scene#ref396027>

<http://www.eichlernetwork.com/article/mid-century-breakthrough-third-stream-music?page=0,0>

<http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=56>

<http://www.classical-scene.com/2015/06/21/schuller-1925-2015/>

<http://artsfuse.org/130326/arts-fuse-appreciation-gunther-schuller-the-eloquent-ear/>

<https://professorscosco.wordpress.com/2011/09/09/revealing-ellingtons-the-clothed-woman/>

<http://gradworks.umi.com/10/12/10126953.html>

<https://www.britannica.com/art/jazz/Cool-jazz-enters-the-scene#ref396027>

<http://www.eichlernetwork.com/article/mid-century-breakthrough-third-stream-music?page=0,0>

<http://www.bruceduffie.com/schuller.html>

ERRATA

- Fig. 16 - o acorde da terceira pulsação contém as notas FÁ#, LÁ, DÓ# e FÁ
- Fig. 17 - os intervalos no número 2 são: 4p, 2M e 3M